TUDOR VIANU

OPERE

TUDOR VIANU

TUDOR VIANU

OPERE

5

Coperta : *Cristea Müller*

TUDOR VIANU

OPERE

5

STUDII DE STILISTICĂ

★ ★

Antologie, note și postfață
de
SORIN ALEXANDRESCU

Text stabilit
de
CORNELIA BOTEZ

EDITURA MINERVA
București — 1975

Ediție îngrijită de
SORIN ALEXANDRESCU
și GELU IONESCU

Textul volumului *Arta prozatorilor români* a fost reprodus după ediția apărută la Editura Eminescu, în 1973, sub îngrijirea lui Geo Șerban.

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I

Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfîrșește cu acei dintre scriitorii contemporani care, ajungînd la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică al unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează, se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, avînd o configurație oarecum închegată.

Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar și în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupîndu-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înlăuntrul unei literaturi naționale și

de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contemporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cît despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine apță să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sînt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încape îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandîndu-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, cînd nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticește atîta timp cît artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci cînd istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelor de artă. Incercarea de față rupe cu această tradiție, impunînd în primul plan al atenției studiul procedeelor de artă și al valorilor de stil, reținînd din motive și atitudini numai atît cît este necesar pentru luminarea celor dintîi.

Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea devenită tradițională, sînt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească decît faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicînd acest principiu, istoria literară este totuși ținută să ridice un inventar mai complet decît acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decît aceea a procedeelor de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv

relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conştient că nu va întrebuinţa procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulţi, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creaţiei provine din posesiunea unui „subiect" nou, nu din a unei formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecţie mai puţin aprigă decît aceea la care ne-am văzut constrînşi în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, aşadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuţia lor în dezvoltarea artei româneşti de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.

Nu vom insista asupra metodei întrebuinţate în acest studiu. Instrumentul metodic îşi capătă îndreptările lui odată cu rezultatele pe care se dovedeşte apt a le cîştiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de faţă trebuie să-şi precizeze situaţia cel puţin în raport cu stilistica tradiţională. În această privinţă, nu vom avea obişnuitele severităţi faţă de vechile discipline care au distins cu ascuţime de spirit şi precizie clasele generale de expresie, aşa-numitele „figuri de stil", pe care astăzi încă nu le putem denumi decît cu termenii stabiliţi în antichitate. Dacă vrea să depăşească simpla impresie individuală şi, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoştinţă, cercetarea modernă nu poate dispreţui marile servicii pe care stilistica tradiţională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare şi clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului şi imaginaţiei. Oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual şi ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conştiinţa noastră estetică, este în el mai caracteristic şi mai preţios, ea nu-şi va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuinţează totuşi forme generale de expresie, comparaţii şi metafore, alegorii şi epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întru cît oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, cînd vom fi deosebit în el imagini,

comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sînt, în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic. În toți sau în cei mai mulți întîmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale: imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate unuia sau altuia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este totuna dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importantă dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-a con-

vins că ele rămîn adeseori caduce, nu atît din pricina vreunui viciu fundamental al disciplinei, cît din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicîndu-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămînă mai puțin completă decît aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că o asemenea reprezentare a produs, către sfîrșitul veacului trecut, cîteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm mai de aproape lucrările genului, vedem apărînd, alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuința jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strîngă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitările rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor pînă în punctul cel mai tainic al diferențierii lor? Dar, mai întîi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atît de personală; mulți dintre ei sînt, în primul rînd, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în

ce-i privește, mijloacele reducțiunii raționale sînt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mai bine decît ieri, mîine mai complet decît astăzi. Cît timp există putința unui progres al cercetării, nu cred că demisiunea critică este admisibilă.

Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintîi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și în producția acestora, formele retorismului își mai mențin ceva din trecerea lor, încît depășirea definitivă a vechii tehnici literare se produce abia cu scriitorii „Junimii", care ajung dealtfel la o conștiință limpede și programatică a luptei antiretorice. Prin diferiții membri ai grupului junimist, literatura stabilește contactul cu limba vorbită, lirismul și reflecțiunea se introduc în proză, și scrupulul conștiinței artistice înlocuiește ceea ce era diletantic în manifestațiile mai vechi. De aci înainte, două curente își împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric și artistic ; pe de alta, curentul intelectualist și estet. Cel dintîi, mult îndatorat inițiativelor „Junimii", aduce procedee noi de compoziție, dezvoltă cunoașterea omului, mai ales a omului elementar, și organizează o artă a peisajului. Grupul esteților intelectualizează și artificializează imaginea lumii, dă o largă folosință neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăznețe inițiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice și a asociațiilor dintre cuvinte și ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În același timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar narațiunea și analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice și de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiștii și umoriștii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de

grup și a stărilor de mulțime și creează tehnici noi pentru evocarea vieții sufletești mai adînci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă și semnul unor începuturi neașteptate. Diferențierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

În Anexele *lucrării am adăugat cîteva contribuții de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.* *

* În ediția de față, aceste articole au fost incluse în volumul al IV-lea (n. ed.).

1 I. HELIADE-RĂDULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atît prin tendinţele lor sociale şi morale, cît şi prin particularităţile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Russo, oricît de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid prin acea tendinţă activă, practică şi militantă a scrisului lor, menită să cucerească, pentru poporul român şi pentru statul în formaţie, bazele unei vieţi noi de libertăţi naţionale şi de sporită conştiinţă de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărîre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoriceşti, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acel moment este o fază retorică. Autorii acestei epoci mai mult vorbesc decît scriu. Chiar cînd manevrează condeiul, ei rămîn oameni publici, individualităţi avîntate în largul vieţii practice şi politice, pentru care doresc să cucerească noi valori sau pe care doresc s-o îndrumeze către ţeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvîntul grăit are, în aceste condiţii, o valoare superioară expresiei scrise.

Cît de mult rămîne vorbitor în scrierile sale un Ion Heliade-Rădulescu şi, deocamdată, simplu vorbitor familiar, ne-o dovedesc mai întîi toate acele locuţiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfieşte a le introduce în cursul expunerilor sale. „Voi să zic,

adică — scrie, de pildă, Heliade-Rădulescu — că dacă se publică nota excelenței dumitale, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze." Sau în altă parte: „Apoi pe unde măsori, p-acolo firește te și duci: sau în materie, cu corpul în carne și oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii și cu mintea, și mai vîrtos prin scrisori și depeși, ce în drumul lor tot prin linii șerpuiesc; și cari de la un timp încoa șerpuiesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric..." (*Echilibrul între antiteze*, Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata", „ba ce zic", „uite" sînt ale vorbirii, mai mult decît ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor și apar firesc în atmosfera unei conversații particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo", pe care abia dacă și-o permite un scriitor stăpînit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul naturală în vorbirea nestînjenită, adresată unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însușirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este mai cu seamă satira lui Heliade, sarcasmul care nu se dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului de cuvinte hazardat. Va trebui să treacă o generație pînă cînd sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a lui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licențele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc mai restrîns de intimi. În cursul unei expuneri consacrate unei teme atît de abstracte ca aceea a necesității sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dar și imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figură alegorică simbolizînd unele din dezechilibrele vremii. „Într-o parte numai nu e niciodată bine... Cît văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afecția și cu tot respectul, nu pot să-i zic decît «Nea-Ntr-o Parte»" (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună cu domnul Sarsailă autorul, cealaltă alegorie a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor: „Dumnealui și-a făcut în cap un *ideal*, dupe cum zice dumnealui, iar noi proștii îi zicem *idoloaică*. Aceea e drăguța dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliță, care nici nu se gîndește la dumnealui, nici nu știe de se află vreun Sarsailă sau Sgîndărilă pe lume. Acum

mai toate scrierile d-lui Sarsailă se îndreptează către Leliţa ideală, sau de nu sînt unele d-a-dreptul către dumneaei, cu un sul subţire însă tot dă să priceapă că e înamorat foc, şi tot la dumneaei gîndeşte cînd scrie" (*Opere*, I, ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac, unul din creatorii prozei franceze moderne şi legislatorul ei incontestabil în veacul al XVII-lea, a arătat odată care este rolul politeţei în literatură : „Un om care ar apărea în scufie de noapte şi în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decît acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sînt bune decît în particular şi pe care cineva nu le poate spune decît intimilor sau servitorilor săi". Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie şi halat. De aceea sarcasmul său rămîne trivial, şi discuţia ideilor nu se constituie în proză ştiinţifică sau filozofică.

Adeseori însă, în locul vorbitorului familiar şi nesupravegheat, apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaşte, de pildă, procedeul amplificării : „Noi, cumpărătorii de nişte asemenea cărţi şi foi publice, noi încurajăm continuarea şi înmulţirea lor ; noi sîntem gazdele de hoţi ale acestor furi şi tîlhari morali, ce ne batjocoresc părinţii şi fiii, ce calcă casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne ucide sufletele, ce ca nişte sacrilegi intră pînă în altar, în sfintele sfintelor, ce se cearcă a surpa tronul şi drepturile patriei cu lovituri de secure ; noi sîntem gazde acestor ucigători de suflete, de naţionalitate, de cele mai scumpe ale naţiunii ; noi le încurajăm cutezanţa" etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică : „Nu vedeţi cine sînt cei ce scriu nişte asemenea cărţi şi foi ? nu le cunoaşteţi viaţa şi trecutul ? nu vedeţi că orice au făcut în viaţa lor n-au făcut-o decît pentru un interes sordid, şi totdeauna pentru bani ? Nu vedeţi că le scapără ochii după argint, aur şi diamante ?" (*Echilibrul*, I, p. 317.) Nici antiteza retorică nu-i este străină lui Heliade : „Despotul te pedepseşte pentru cîte ai făcut în contra lui ; poporul în anarhie te pedepseşte pentru cîte ai făcut spre binele lui" (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sînt adeseori iluzorii, cînd o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt nici un progres al ideii : „Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condică a

Românieі... ; aceasta singură putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinile patriarhale, după credinţele lui, după aspiraţiunile lui" (I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare şi revoltă. „La violenţă de injurie vom opune violenţă de cuvînt", scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului.* Iar în altă parte, vorbind despre „biciul sarcasmului indignaţiunii noastre" (*Echilibrul,* II, p. 322), Heliade îşi caracterizează propria lui manieră. Autorii vremii îşi atrag o dată fulgerele acestei indignări. „Ia să vadă însă că le aruncaţi din mîinile voastre cărţile ce ies din sordidele lor butice, din inimele lor şi mai spurcate, şi din descreieratele lor capete ; ia să vă audă că nu mai vreţi astfel de marfă... şi veţi vedea cum se schimbă" etc. (*Echilibrul,* I, p. 317). Altă dată, ciocoii, personaje politice dubioase, provoacă un adevărat torent de comparaţii injositoare : „Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momiţe (şi de suitarii) ; de au limbă, e ca să mintă, să calomnie ; de au inimă, e un fel de tăgîrţă, unde să-şi ţie tezaurul feloniei şi perfidiei, ce le face toată forţa" etc. (*Echilibrul,* I, p. 79). În cursul acestor revărsări ale indignării şi mîniei, se încheagă şi cîte un portret fizic, în care scriitorul, în genere retoric şi abstract, dovedeşte că ochiul său vede, deşi trăsăturile pe care le surprinde sînt oarecum schematice şi caricaturale : „Stigmatizaţi, dacă nu din naştere, din educaţie, în şcoala particulară ce îşi fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi ; de poartă vestminte largi şi işlic, ei sînt mai guleraţi decît toţi, lor işlicul le tremură şi li se învîrteşte în cap ; nimeni nu se răţoieşte ca dînşii în danţ ; nimeni ca dînşii nu bosînflă buzele şi nările, cînd fumă ; nimeni ca dînşii nu se încoardă şi se înţeapă, cînd umblă ; de scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alţii tabac, de apucă linguriţa cu dulceaţă, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au nişte gesturi, nişte talîmuri sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de îţi surîd, te înfioară ; de se înfăţişează la cei mai mari sau la curte, le crapă haina ori binişul în spate. La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce îşi fac, căci parcă ar zbîrnîi la o tambură pe

piept ; la mir să nu le treacă nimeni înainte ; şi paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vîrtos a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul ; nu-i vezi încă chipul şi pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe uşă, căci nasul îi caută în sus..." (*Echilibrul*, I, p. 79—80). În acumularea atîtor trăsături sînt unele de o savoare particulară. Pentru a zugrăvi impostura generozităţii sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care îşi depune „cu pumnul" paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrînd pe uşă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul", sînt viziunile unui scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se găsesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-şi priveşte modelul, uitîndu-se pe sine. Imaginile sale sînt susţinute şi colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiaşi sentiment însă i se datoresc şi accentele sale himnice, expresia veneraţiei sau a fervoarei cutremurate, în care propria mînie temperamentală îşi află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră*, scris în 1831, anunţă *Cîntarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a acelui ton aspru şi sublim a cărei origină urcă pînă la versetele *Vechiului Testament* : „Prunci sîntem, şi zîmbirea ta ne adună la picioarele tale şi întăreşte fiinţa noastră cea slabă ; iar în posomorîrea ta, groaza şi spaima năpădeşte asupra pămîntului, şi moartea înfige asupra lumei ghearăle şi sfîşie făpturile tale, Dumnezeule !" (*Opere*, I, p. 243). Scriitorul care ştie să vestejească şi să blesteme sau să rîdă cu un sarcasm neîmblînzit se pricepe să şi adore, deşi dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mînia răzbunătoare este oricum mai puternică decît dragostea şi iertarea.

2 N. BĂLCESCU

S-a spus deseori ce scriitor de seamă este Nicolae Bălcescu ; caracteristicile lui stilistice au fost însă mai puțin remarcate. Cînd îi străbatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuși să nu fim izbiți de măsura și distincția tonului său. Prolixitatea vulgară a lui Heliade este uitată într-o singură clipă. În locul omului vecinic mînios pe care îl întîmpinasem în paginile *Echilibrului*, aflăm seninătatea gravă a unui suflet cucernic și pur. În loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adîncime și alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morală".

Istoricul Bălcescu știe să dea seama de faptele trecutului cu o exactitate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna să găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filozof al istoriei este și Bălcescu în unele din momentele sale, dar față de galimatiasul teoretic al *Echilibrului*, cu cît mai limpede, mai însumate și mai sigure sînt reflecțiile lui Bălcescu : „Sunt optsprezece secoli și jumătate de cînd Christos întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgînă ce reprezenta principiul dinafară, obiectiv, al naturei și al silei, substituind în locu-i o altă lume, o altă civilizație, întemeiată pe principiul dinlăuntru, subiectiv, pe dezvoltarea absolută a cugetării și a lucrării omenești în timp și în spațiu, și prin identitatea între esența naturei spirituale a omului și esența naturei divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a dem-

nităţii, a moralităţii şi a „perfectibilităţii absolute" (*Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul, 1937*, Ed. „Cartea românească", p. 15).

Scriitor retoric este apoi şi Nicolae Bălcescu, dar retorica lui este nobilă ; ea este intervenţia unui vorbitor plin de demnitate şi înălţime, adresîndu-se cu reculegere naţiunii întregi. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* este străbătut de emoţia gravă a unei acţiuni rituale şi a unei rugăciuni : „Deschid sfînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viaţa eroică a părinţilor lor. Voi arăta acele lupte uriaşe pentru libertatea şi unitatea naţională, cu care românii, sub povaţa celui mai vestit şi mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea. Povestirea mea va coprinde numai opt ani, 1593—1601, dar anii din istoria românilor cei mai avuţi în fapte vitejeşti, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă ! Timpuri de credinţă şi de jertfire ! Cînd părinţii noştri, credincioşi, sublimi, îngenuncheau pe cîmpul bătăliilor, cerînd de la Dumnezeul armatelor laurii biruinţei sau cununa martirilor..." (*op. cit.*, p. 33). Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenţia retorică a povestitorului. Dar chiar cînd dezamăgirea rupe lanţul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvîntul său nu se înstrunează pentru vestejire şi pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentimentului său îndurerat şi singuratic : „Vai ! scriam aceste rînduri în 1846 [1]. Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an va trece şi inima îmi va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deşteptări naţionale, atunci cînd un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie şi Libertate. Turcul, vecinicul duşman, se pornise tot de la Giurgiu spre a ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, cînd sosi vestea că păgînul a tăbărît la Călugăreni, călcînd cu picior de batjocură sfînta ţărînă a părinţilor noştri, glorioşi martiri ai libertăţii naţionale. O, amar mare ! atît fu uitată religia suveranilor [2] , atît fu încrederea tuturor în vorbele necredincioşilor sau atîta fu mişelia lor încît această veste îi lăsă reci şi în nepăsare. În zadar

[1] În ediţia Andrei Rusu : „în anul 1847" (n. G.Ş.).
[2] În ediţia Andrei Rusu : „suvenirilor" (n. G. Ş.).

glasu-mi unit cu al unui mic număr strigă «război şi răzbunare!» Nici un ecou puternic nu-i răspunse în mulţime. Îmi ascunsei atunci ochii cu mînele mele ca să nu mai vază această umilitoare priveliştе şi din inima-mi zdrobită scăpară aceste cuvinte: «Zeul părinţilor noştri ne-a părăsit! Părinţii noştri ne-au blestemat!»" (*op. cit.*, p. 95). Poate că astfel de intervenţii retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceştia vor recunoaşte însă nu numai forţa şi sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar şi incontestabila lui calitate umană.

Întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmaţia sau negaţia pe care vorbitorul doreşte s-o obţină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuinţare specială. Astfel, cînd ajunge a înfăţişa împrejurările în care Mihai se pregăteşte a întreprinde expediţia lui în Ardeal, povestitorul nu uită să amintească şi împotrivirile pe care îndrăzneţul plan le trezea în sufletele intimilor săi. Printre aceştia, soţia însăşi a eroului, blînda doamnă Stanca, încearcă să-l abată pe Mihai de la hotărîrile care îi puteau deveni, în atîtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut însă face Mihai acum? În acest punct al naraţiunii, Bălcescu introduce o pagină întreagă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conştiinţe şi care, prin afirmaţiile sau negaţiile pe care le implică, ne fac să înţelegem gîndurile care îl frămîntau pe Mihai în ajunul îndrăzneţei sale fapte: „Înfocatele şi elocventele cuvinte, precum şi lacrămile ei (ale doamnei Stanca) fură zadarnice; ele nu putură clăti hotărîrea soţului său. Şi oare s-ar fi căzut ca el tocmai acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frămînta inima sa? În ce oare se arăta el nemulţămitor? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine prin cîte foloase biruinţele sale adusese Ardealului şi sporise gloria lui Sigismund? Trebuia oare să uite la cîte umilinţe supusese Sigismund pe Mihai şi patria lui? Trebuia să uite că pata ruşinosului tractat de la 1595 nu era încă ştearsă? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineşi şi Ardealul, care era deopotrivă ameninţat?" etc., etc. (*op. cit.*, p. 258—

259). Astfel, întrebările pe care şi le adresează eroul însuşi şi răspunsul pe care el şi-l dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decît să sublinieze chipul în care, cumpănind anumite motive, hotărîrea lui s-a format. Întrebările retorice dobîndesc, pe această cale, scopul de a evidenţia procesul deliberativ al voinţei şi constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.

Nu vom spune că fantezia lui Bălcescu este inferioară fanteziei lui Heliade. Comparaţia nu se poate face deloc, întrucît în nici un moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor şi fiinţelor văzute, în trăsăturile lor particulare şi pitoreşti. Portretele lui Bălcescu sînt construite mai ales din trăsături interioare, din însuşirile de caracter şi din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, cîteva aruncături de penel îi sînt însă suficiente. Iată, de pildă, portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creştinătatea: „Murat al III-lea [1], care domnea la 1575, era un spirit slab şi superstiţios, un om dulce la trai dar iute la mînie şi adesea atunci şi la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie şi la voluptate, amator de danţ şi de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă şi de mucalitlîcuri, iubind mecanica, ceasornicăria şi actele de reprezentaţie; el trăia înconjurat de tîlmăcitori de vise, de astrologi, de şeici, de poeţi, de muieri, de pitici şi de nebuni, lăsînd domnia în mîna femeilor din sarai" (*op. cit.*, p. 39). Iată şi imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog: „Pe scaunul cesarilor Germaniei şedea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter şi cu virtuţi ce ar fi fost de lăudat într-o poziţie mai puţin înaltă, acest prinţ era un domnitor nevrednic. El lăsa d-o parte trebile statului spre a se ocupa de ştiinţele naturale şi de antichităţi, pentru care îşi sleise finanţele, iar mai cu seamă de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natură posomorîtă şi sfiicioasă, de o mulţime de superstiţii de rîs şi funeste. [2] Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase şi de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme ce zavis-

[1] În ediţia Andrei Rusu: „Murad II" (n. G. Ş.).

[2] În ediţia Andrei Rusu se intercalează, aici, următoarea frază: „Preocupat de aceste lucrări nedemne de poziţia lui şi nencetat spăimîntat de proorocii absurde, el se făcu cu totul neapropiat supuşilor săi" (n. G. Ş.).

tia și revolta în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui" (*op. cit.*, p. 40—41). În ambele portrete, oamenii sînt evocați prin mediul lor de ființe sau lucruri, expresive pentru acela care, adunîndu-le în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeul corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care, începînd cu Balzac și, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea să cucerească întreaga literatură europeană. Cînd componenta mediului lipsește, rămîn să vorbească numai trăsăturile morale : Filip al II-lea, regele Spaniei, este „posomorît și crud" ; Sigismund este om crud, „fără măsură, necumpătat, nestatornic și neastîmpărat la minte" etc., etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin „frumusețea trupului său", dar epitetul este atît de general, încît nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul lui Bălcescu are adeseori ocazia să noteze justețea adjectivului său. Iată, de pildă, scena în care românul îmbătrînit în serviciul turcului Ali-Gian dorește să-l previe față de amenințarea cu moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia : „«Spre recunoștință de pînea și sarea ta ce am mîncat, îi spusese românul lui Ali-Gian, voi sta aici pînă la 3 sau 4 ceasuri după amiazi : nu te opri nici la Giurgiu ; silește-te să treci la Rusciuk, cît vei putea mai curînd». — «Dar pentru ce ?» îi răspunse turcul. El însă fără a-i spune mai multe se depărtă, întorcîndu-și capul și, văzînd pe Ali că sta în cumpănă de ceea ce trebuia să facă, îi strigă : «Ia seama la ce ți-am spus !»" Frumoasa scenă, plină de mișcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentar al lui Bălcescu : „Aceasta fu singura indiscreție, cinstită și măsurată, ce se făcu despre tragica scenă care se pregătea" (*op. cit.*, p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreția populației față de planul de represiune care interesa pe toți românii, dar și omenia aceluia care datora ceva vechiului său stăpîn turc, un cuplu de adjective este suficient : indiscreția românului fusese „cinstită și măsurată". Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personajele care apar în scenă și aproape toate evenimentele sînt însoțite de caracterizarea istoricului, care este un drept și cumpătat judecător al oamenilor și al faptelor. Caracterizările acestea se

fac prin perechi de adjective, asociate cu naturalețe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcaș, vestitul general al lui Mihai, care cucerește cetatea Vidinului, dar cade apoi în chipul cunoscut, este „mai mult voinic decît norocos" (p. 146). Sinan-Paşa este „aspru şi lacom" (p. 184). Cînd sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înțelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în brațele unei frumoase roabe, că aceasta din urmă este o unealtă politică în mîinile mamei sale, el o ucide pe loc : ceea ce dovedește, adaugă Bălcescu, „o inimă mai mult feroasă decît energică" (p. 185). Ideea unității naționale, susține istoricul Bălcescu, apăruse de mai multe veacuri, fără ca ea să atingă decît puține capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „Spre a o realiza ce trebuia oare ?" Răspunsul cade precis şi tăios : „O sabie românească puternică" (p. 195).

Mare meșter este Bălcescu în întrebuințarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obține el efecte stilistice dintre cele mai interesante. Iată momentul în care ni se povestește sfîrșitul crudei domnii moldovene a lui Aron-vodă. Narațiunea este menținută toată vremea la trecut, cînd intervenția unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent : „Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori şi le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte[1] dintr-însa chiar" (*op. cit.*, p. 81). Raționea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul că, pe cînd evenimentele istorice, fiind prin însăşi natura lor perimabile, pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna şi, prin urmare, şi astăzi, se cuvine a fi enunțat la prezent. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern" al reflecțiunii în scrierile istoricilor gînditori ? Citatul din Bălcescu ar intra în această categorie.[2]

Altă dată intervenția prezentului are rolul de a ne pune față în față cu tabloul, de a înlocui narațiunea cu prezentarea directă, aşa cum se întîmplă în pasajul în care este

[1] În ediția Andrei Rusu : „fapte rele" (n. G. Ş.).

[2] Vd. în *Anexe* studiul asupra *Prezentului etern în narațiunea istorică*. [În ediția de față, ed. volumul al IV-lea, p. 421 (n. ed.).]

povestită scena execuției neizbutite a lui Mihai, unde, după o serie de perfecte simple, apare prezentul revelator: „Sosind în locul unde trebuia să primească moartea, gîdea cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit, dar cînd aținti privirea asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreț, acea căutătură sălbatică și înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satîrul, voiește a izbi; dar mîna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpînește și, trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigînd în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om" (*op. cit.*, p. 36).

În sfîrșit, în renumitul pasaj în care povestește bătălia de la Călugăreni, Bălcescu manifestă aceeași iscusință în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcută din mai multe fapte, dintre care unele sînt datorite lui Mihai altele ajutoarelor sau vrăjmașilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acțiuni, punîndu-le pe acele ale vrăjmașilor și ale ajutoarelor la trecut, situîndu-le adică în planuri mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sînt povestite la prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obține astfel o avantajare a acțiunilor lui Mihai, o mai vie punere în lumină a lor, care corespunde întru totul intențiilor istoricului: „El își preumblă privirea pe cîmpul bătăliei, vede mișcările turcilor, și după dînsele își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așază cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, trămite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așeză cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jetfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn chiamă în ajutoru-i

protecția mîntuitoare a zeului armatelor, smulge o secure ostășească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotrivă, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără a fi rănit. Această faptă eroică înfioară pe turci, iar pe creștini îi însuflețește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate" (*op. cit.*, p. 101—102). Din acest moment, Sinan trece în primul plan al scenei și Bălcescu începe a nara și faptele lui la prezentul istoric. Pînă aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidentă. Cînd este vorba de Sinan sau de ajutoarele lui Mihai, întîmpinăm vreuna din formele trecutului : Sinan „luase" inimă... „vrea" a-i desface pe români... Albert Kiraly „așeză" cele două tunuri... Hasan-Pașa cu Mihnea-vodă „alergau" prin pădure... Cînd este vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezent : el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște" etc. Prin această variată folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o pluraliate de planuri în adîncime. Faptele simpatice și vrednice de laudă sînt situate în primul plan și inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sînt așezate în planuri mai îndepărtate și mai umbrite. Întreaga narațiune ia înfățișarea unui „basorelief". Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică. [1]

[1] Cp. în *Anexe*, studiul respectiv. [În ediția de față, la p. 333 (n. ed.).]

3 ALECU RUSSO

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. În *Amintirile* sale, prozatorul care a încercat să se realizeze printre atîtea preocupări ale scurtei sale vieți, acordate altor sarcini decît acele ale literaturii, găsește prilejul să aducă omagiul său frumuseții stilului, „pe care străinii la scriitorii lor o prețuiesc ca pe giuvaierurile scumpe" (*Scrieri*, ed. P. V. Haneș, p. 178). Dar *Cîntarea României*, opera care întemeiază reputația de stilist a lui Russo, înfățișează numai o latură a temperamentului său, stăpîn pe mijloace mai variate și mai puțin cunoscute. *Cîntarea României* (1855) reprezintă o producție tipică a momentului retoric din jurul anului 1848. Întrebările retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeași vreme. Sub pana lui Heliade-Rădulescu am întîmpinat accente care anunță cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele *Cîntărei României*, al cărui titlu nu va fi apărut fără nici o referință la *Cîntarea cîntărilor* a regelui David. Infiltrația biblică este ușor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quinet, de unde ea se va fi propagat și în operele discipolilor români. Stilul biblic este o unealtă în mîinile omului reprezentativ al generației sale, apostol și profet al neamului său, pe care îl căinează sau pe care încearcă să-l trezească la viață cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului său temperament, dar poate nu cu totul în afară de înrîurirea izvoarelor biblice,

apare în *Cîntarea României* expresia acelui sentiment al naturii, a cărui urmă nu o întîmpinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde, alături de oratorul public și de profet, pe un om de texte, pe un șoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieții lui în traducerea, compulsarea și comentarea marilor autori vechi și moderni, în care o sensibilitate aspirînd către sublim, cum este a lui, găsește adevărata societate vrednică de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar și umanist romantic cum secolul produsese atîția. În operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o rază din viața largă a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigînd pe marile ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cît despre Bălcescu, istoricul cu închipuirea atît de avîntată cînd este vorba să-și reprezinte amănuntele unei învălmășeli războinice, mărturisește, cînd ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fanteziei, o exactitate seacă a simțului de observație, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aici înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a Neajlovului, unde trupele lui Mihai s-au întîlnit cu ale lui Sinan, este mai mult a unui topograf decît a unui poet: „Drumul care merge de la Giurgiu spre București, scrie Bălcescu trece printr-o cîmpie șeasă și deschisă, afară numai dintr-un loc, două poștii departe de acestă capitală, unde el se află strîns și închis de niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului o îneacă și pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și de mocirlă" (*Istoria* etc., p. 94). Altă dată natura este mai mult comentată decît privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul*: „Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră și binecuvîntată între toate țările semănate de Domnul pre pămînt. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu mîndrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea ni le aduce aminte. Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac

întinzîndu-se pînă în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri, toate înalte și frumoase, mărețe piedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brîu muntos se înalță două piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriași stau la ambele capete ale țării, cătînd unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizînd împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer ; alături te afunzi într-o mare de grîu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul." Frumosul pasaj, desfășurat în largi și măreațe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii și hiperbole, nu cuprinde nici un moment în care natura să ne apară ca o impresie naivă și directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbește mai mult sentimentul scriitorului. Între natura și expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recunoaște în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operă de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul și sudul laolaltă, așa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar, ca tot ce a ieșit din pana lui Bălcescu, și această descriere, plină de elan și cu trăsături de stilizare monumentală, respiră în înălțătoarea atmosferă morală a scrierilor lui.

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natură, resimțită de o inimă naivă și nu de un spirit învățat, trezește cîntecul său, desprins parcă de pe harfa lui David : „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău. Munții se înalță trufași în văzduh ; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile ; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară ?..." (*op. cit.*, p. 204). Peisajele lui Russo nu sînt, cu toate acestea, cel puțin în această parte a operei lui, evocări concrete și pitorești. Întocmai ca în cîntecele psalmistului, dar fără forța obișnuită acestuia, epitetul său este general

și ornant, nu particular și sensibil ; dealurile sînt „verzi", munții „trufași", nopțile „încîntă auzul", abia dacă soarele strălucește „ca un fecior tînăr" (*op. cit.*, p. 206). *Cîntarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decît a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însuflețirea generală a discursului decît prin imaginile pe care le găsește spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantezii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă la *Amintirile* (1855) sale, unde notația delicată și exactă, comparația neașteptată, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atîți din „imagiștii" contemporani.

Iată, de pildă, un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-l mînă pe scriitor către acele tărîmuri ? „Vîntul primăverei a bătut ; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge ; spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploiță răcoroasă" (*op. cit.*, p. 159). Pentru a obține imaginea cuibului fraged al copilăriei, comparația cu o „ploiță răcoroasă" asociază peisajului senzația capabilă să insinueze un fior și să introducă viața în descriere. Față de părerea tradițională, moștenită din antichitate, că numai văzul și auzul sînt simțurile cu adevărat artistice, acele care procură materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintîi, un Jean-Marie Guyau mai tîrziu, au arătat care este contribuția sensoriului inferior, a simțului tactil și termic, a mirosului și gustului, a senzațiilor organice. Russo ar fi putut sprijini prin exemplul său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altădată : „Dar serile satului meu, cînd luna se rădica asupra părului, și cumpăna fîntînei se părea un cocostîrc cu pliscul întins... Ce zări senine ![1] Într-amurgul se apropia cîrdurile aducînd miroasele cîmpurilor cu ele, turmele de oi zbierînd cu ciobanii fluierînd ; focurile se aprindea dinaintea caselor ; fumul stuhurilor se împrăștia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure" (*op. cit.*, p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, cînd Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei

[1] Corect : „stări senine" (ed. Geo Șerban, 1959, p. 114) (n. G. Ș.).

nopţi de vară, amintirea trecutului cade peste ei şi-i copleşeşte cu parfumul florilor din preajmă: *„La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme la rivière qui coulait, avec autant de mollese qu'en apportait le parfum de seringas...“*.

Delicata organizaţie nervoasă a lui Russo, în care nu este simţ să nu vibreze, ne aduce în faţă imaginea unui om viu şi sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginaţia scriitorului va profita de fineţea simţurilor sale. Iată întîmplarea Măriuchii, fetiţa de şaisprezece ani, a cărei cămaşă de omăt avea „altiţioare subţiri ca o creastă de rîndunică“. După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl îndrăgise, ea aşteaptă un an, doi, trei, pînă cînd „clăti din cap ca o frunzuliţă vîntuită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, şi adormi pentru totdeauna !...“ (*Scrieri*, p. 161—162). Nopţile petrecute la cîmp îndreptau privirile copilului de altădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea „chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarţe şi de lăicere, şi sîngele bolborosind îi pica alăturea într-un ciubăr spart“. Imagine misterioasă şi înspăimîntătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabilă însă a adînci sentimentul acestei nopţi străbătută de mari nelinişti: „Auzeam picătura sîngelui“. Cît de fericite se scurgeau vieţile oamenilor de altădată! „Viaţa părinţilor noştri a trecut lină ca un rîu ce cură prin livezi şi grădini şi se pierde fără vuiet în Siret“ (*Cugetări*, 1855, în *Scrieri*, p. 50). Cît despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări şi plimbări pe lună, desfăşurate în cadrul mizeriei şi umilinţei populare, scriitorul găseşte comparaţia care exprimă în puţine cuvinte cinica rînduială a vremii: „S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cîntînd şi mîncînd pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lîngă nişte maluri ciumate“ (*op. cit.*, p. 177). Cînd citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretăm că glasul lor a fost atît de mult acoperit, pentru urechile posterităţii, de harfele şi citerele psalmistului, vuind în versetele *Cîntării României*.

Russo ni se dovedeşte totuşi în această operă mai renumită a lui posesorul unui „simţ muzical“, pe care în acelaşi fel şi cu aceleaşi caracteristice, proza românească nu-l manifestase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stu-

foasa lor arborescență de propoziții, nu sînt lipsite de o armonie maiestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmărește ritmul exterior și numărul în perioade bine echilibrate și închegate. Desenul grafic și melodic al frazei lui Russo este de-a dreptul estompat. Sfîrșitul puternic accentuat al frazelor, acele *„chutes de phrases"* pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary*, se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărît detaliile scrierii, nu-l preocupă pe Russo nicidecum. Mulțimea punctelor de suspensie introduse între coordonate sau subordonate, dovedește că propoziția, ca unitate gramaticală și logică, se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferențiat al muzicalității interioare: „Și subt cortul pribegiei, bătrînii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe.. mai departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde cîmpiile sînt strălucite și pîraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pămîntul e roditor și giuncile sînt albe... copii, acolo e țara! și la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii tresăreau în leagăn... femeile cîntau patria depărtată și durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Și tu erai mîndră atunci, o, țară nemîngîiată!" (*op. cit.*, p. 216—217). Mulțimea conjuncției „și" în *Cîntarea României* lucrează ca un *legato* muzical, menit să elimine articulația logică și oarecum spațială a propozițiilor și să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „și" biblic, procedeu magic și incantatoriu. Pârvan, care-l va relua cu abundență, îl va face să alterneze cu adversativul „ci", al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare și dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcție imitativă. Astfel, cînd e vorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propozițiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuțeală provenind din însăși scurtimea lor: „Se vede amestecul unei bătălii! Cei ce au năvălit sînt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțișe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotrivă... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... țara slobodă a pierit!... Stați... izbînda-i în mîna Domnului..." (*op. cit.*, p. 207). Alteori, scriitorul muzician folosește o adevărată alternativă de tempo, ca după un „adagio" grav, un vioi „allegro". Iată evocarea

unor timpuri de tristeţe : „Lumea întreagă are tot o poveste... strîmbătatea care se lăcomeşte la bunul altuia, şi sărmanul care sfarmă funia ce-l strînge. Grea e strîmbătatea... şi răsplata ei cumplită este !..." Dar tempo se schimbă deodată, şi în locul acordurilor sumbre şi lente ne întîmpină seninele accente ale bunei amintiri : „Şi era viaţa dulce şi pacinică... Sub aripele slobozeniei, legea înflorea... Toţi fiii ţării trăiau în bine, căci unirea şi dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman ; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul său şi era moştean în ţara sa..." Dar tempo se transformă încă o dată : „Vîntul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întunecă... Pămîntul se cutremură... În patru unghiuri a lumii se văd înălţîndu-se stîlpi de flacără învăluită în nori de fum" (*op. cit.*, 211—213). Efectul urmărit este evident, dar şi procedeul care îl obţine.

Odată cu scriitorii analizaţi mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei româneşti. Cîştigurile particulare ale acestei trinităţi de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă vreodată în întregime. Într-o intenţie din ce în ce mai subliniată, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viaţa, să evoce omul şi natura, să mişte prin povestirea unor întîmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puţin însă să convingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai nouă, dar, în dozajul general al mijloacelor artistice, elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a cîştigat trainic pînă acum va putea să subziste, încadrîndu-se însă într-o nouă constelaţie artistică.

1 C. NEGRUZZI

În timp ce curentul retoric se desfășura cu I. Heliade-Rădulescu, Bălcescu și Russo, cucerind pentru limba literară atîtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebită, destinată unei lungi descendențe. Pe cînd retorica scriitorilor analizați pînă acum se oprește în fața barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestînjenite și, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producția literară de mai tîrziu.

În rîndul primilor realiști stă Costache Negruzzi, natură cumpătată și discretă, stăpîn pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiască prea abundent și care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentarul său ironic. Trăind în afară mai mult decît în sine, Negruzzi observă natura și omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinereților* (1857), un loc al reveriei solitare și al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poeții lirici ai vremii. Înapoindu-se în trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăsește procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre „bogate fînețe și mănoase semănături", despre o „răcoroasă pajiște" și despre „agerul" pîrîu, despre „trîndava" apă a Moldovei etc. Ba chiar, în acel *Primblare*, din seria *Negru pe alb*, citată mai des pentru a ilustra darul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei,

cînd nu este redusă la micșorătoare dimensiuni umane, grație ironiei amabile a autorului. Iată-l în fața veselei văi a Cracăului. Contemplatorul recunoaște în priveliștea ce i se înfățișează un motiv artistic vrednic de penelul unui pictor: „Artistul ar zugrăvi *con amore* acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizon..." Am întîlnit și sub pana lui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrățișînd cu o singură privire reliefurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămîne un suflet fervent, încremenit de măreția tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfîrșitul pasajului citat o comparație care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului nostru „tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea" (*Păcatele tinereților*, ed. V. Ghiacioiu, p. 365—366). Altă dată, apa Moldovei ne este înfățișată „ca o cochetă, (ce) după ce face multe cotituri, în sfîrșit, lîngă Roman, vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei" (*ibid.*, p. 360). În aceeași bucată, cîntecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeași atitudine, în care ironia se amestecă cu amintirile artei: „Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cînta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde cîte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu sfoară, sloboade niște sonuri tînjitoare și regulate ca muzica din *Califul din Bagdad*" (*ibid.*, p. 369). Punînd între privirile sale și realitate vălul culturii, Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea „comparația nobilă", adică aceea menită să confere și aspectelor actuale și prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceața serii lăsîndu-se peste Iașii priviți de pe înălțimea Cetățuii: „Luat-ai seama atunci la o ceață ce vine și se întinde ca un giulgiu mortuar peste vîrful turnurilor și al clopotnițelor, ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mîna soartei; care uneori ca un zmeu se încolăcește împregiurul orașului, sau ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnînd feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop? Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țării, și, pătruns

de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul șchiop și, de se poate, să-l întovărășești de la palatul bogatului ce se vîrcolește în patul său, pînă la coliba seracului ce doarme pe așternutul său de paie ? O ! negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi și poate, ca și Iona, ți-ai fi sfîșiat haina strigînd vai ! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghi, unde să te ajungă intriga și calomnia, și ai fi plîns precum un filozof, pe ruinele Palmirei, gîndind la trecuta mărime a strămoșilor, la ale lor fapte mari, de care nu sîntem vrednici, noi, pigmei degenerați, ce n-am fost creați după măsura lor !..." (*bid.*, p. 483—485). Pentru a ne reda atmosfera acelei seri încețoșate, cîte amintiri literare sînt folosite : Briareu, eroul mitic, dracul șchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei ! Ne întrebăm dacă printr-un văl atît de des de reminiscențe natura însăși se mai poate vedea. Russo dispunea de senzații cu mult mai fragede și mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o concepție în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejdului, cu cele șapte verbe ale sale în poziții apropiate și cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită : „Cînd Carpații se mînie pe petreni și le trimit nori ca să-și verse ploaie peste tîrgul lor, Huejdul acesta lin și tignit, rîulețul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, și furios sparge, trage, înecă, și după ce își răzbună de cei ce nu-l băgau în seamă, merge, spumegînd de se pierde în alte ape, agerul pîrîu !" (*op. cit.*, p. 366—367).

Mai directă, mai puțin blocată de amintiri literare, aglomerate după procedeul amplificației retorice, este descrierea omului în opera lui Negruzzi. Mai întîi a omului fizic. Toată lumea își amintește de portretul lui Daniil Scavinschi, cu statura lui „mai mică decît mică", ale cărui impunătoare mustăți „ar fi fost de fală celui întîi husar ungur". Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecință a picturii caracterului său de veleitar literar și hipocondriac, amestec grotesc și înduioșător pe care nimeni nu-l mai poate uita și căruia fantezia noastră îi acordă și o realitate văzută, după atîtea particularități ale constituției lui morale. Mai bogată în trăsături observate direct este figura boierului „ținutaș" în *Fiziologia provincialului :* „Provincialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs ; poartă

arnăut în coada droștii, înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint: șuba de urs, arnăutul și ciubucul sînt cele trei neapărate elemente ale boierului ținuta; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar, pre lîngă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspîndit asupra-i și un *nu știu ce* care vorbește mai tare ochilor ispitiți decît orice altă" (*op. cit.*, p. 432—433). Vrednică a fi amintită este și descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că „avea un nas cu totul antromân, căci las' că era grozav de mare, dar apoi era cîrligat, încît semăna mai mult a proboscidă decît a nas". Cînd își punea ochelarii, scriitorul își aduce aminte că avea impresia a privi un „turc călare pe un armăsar roib" (*ibid.*, p. 180, p. 184). Alteori, descrierea nu se oprește în fața fizionomiei stabile, ci trage în cercul ei și redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am învățat românește*, unde mamele, asistînd la examenele băieților lor și entuziasmate de neașteptata știință a acestora, sînt descrise suspinînd, „sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor, odată frumoși poate, dar acum stinși și împrejurați de un cerc purpuriu; aste lacrimi strecurîndu-se pe lîngă zîrciturile nasului, ca pe niște uluce firești, ajungeau sub buza dedesubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă" (*ibid.*, p. 181).

Este în egală măsură Negruzzi și pictor al omului moral? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigînd complicatele mecanisme ale pasiunilor omenești. Cînd consideră pe om în realitatea lui internă, el află de obicei ființa socială, produsul și exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iași și pe boierul din Iași în provincie, pe țărani și pe descendenții lor dezrădăcinați, pe proprietari și pe chiriași etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-l înfățișează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întîmplările care îi implică, din chipul lor de a se mișca, învestmînta și vorbi. Cînd provincialul ajunge în Iași, viața capitalei îl obligă la o modificare a deprinderilor, de care ia cunoștință odată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-l deci „pe acest flăcău tomnatic, îmbrăcat cu un frac fără mînici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate

încheieturile cu cretă" (*ibid.*, p. 434). Copilul de țăran încredințat boierului de la oraș devine îndată un ins „c-o livrea frumoasă, c-o jiletcă roșie cu șireturi de fir, cu niște pantaloni galbeni și c-un frac nu știu mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpînului, ca să se cunoască că-i al lui, cum se cunosc boii din cireadă și caii din herghelie de pre bourul lor" (*ibid.*, p. 533—534). Lumînărică, cerșetorul a cărui cucernicie, caritate și simplitate sînt egale cu deplina lui sărăcie, își zugrăvește singur felul, răspunzînd acelora care îl întreabă de unde este: „Nu știu, răspundea; știu numai că mama cînd m-a luat mi-a zis: «Niță, dragul meu! să cumperi *lumînările* și să le împarți pe la *bisericele*». Atîta știu, atîta fac" (*ibid.*, p. 461). Lacomul fanariot care dăruiește o vornicie pentru o plăcintă „era un mare mîncău... Caimac, gugoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învîrtite ș.c.l., se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața — pînă a nu face divan — trata cu becerii săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă" (*ibid.*, p. 512). „Am petrecut multă vreme la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici, precum și acolo, am văzut de aproape oamenii și lucrurile", scrie odată C. Negruzzi. Cuprinsul experienței sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfățișărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Grație acestui dar devine Negruzzi, în *Alexandru Lăpușneanul*, primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre.

Ceea ce izbutește în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* este desăvîrșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricît va fi el, în celelalte scrieri, om al experienței sale, bucuros să dea seama despre lucrurile și oamenii pe care i-a văzut și despre întîmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic subliniată de comentarul omului spiritual și amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile și scrisorile sale este aceea a tovărășiei cu un om pe care buna-creștere și discreția naturală, împiedicîndu-l să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-l împiedică să ne ofere cel puțin rodul plăcut al inteligenței sale care observă și judecă, precum și al umorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frîu liber pate-

tismului. Cînd coboară în catacomba Mînăstirii Neamțu, mărturisește a fi fost cuprins de un „sfînt fior... și de n-aș fi fost pregătit pentru o asemenea priveliște sau de eram singur, aș fi căzut în genunchi, umilindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți" (*ibid.*, p. 411). Mărturisire cum nu se poate mai interesantă. Controlul de sine al omului de societate îl abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, „aste capete așezate cu simetrie pe poliți, aste oase puse cu regulă în dulapuri, m-au mîhnit și m-au supărat". Căci nu este oare preferabilă „liniștea mormîntului... decît astă regulă, unde tidvele noastre figurează ca șipurile în magazinul unui spițer?" (*ibid.*, p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stăpînit și plin de gust îl face să introducă o notă de umor, acolo unde atîți din contemporanii lui romantici s-ar fi complăcut să apostrofeze moartea sau să se tînguiască amarnic la gîndul vremelniciei noastre.

În *Alexandru Lăpușneanul* lipsește însă și acest comentar, mai discret pentru că este al inteligenței și nu al sentimentului. Faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încît dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decît nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului și naturalismului. „Scriitorii cei mai mari, un Homer, un Shakespeare, sînt aceia despre care posteritatea crede că n-au existat", scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este inutilă cînd citim pe *Alexandru Lăpușneanul*. Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decît întîmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să-și explice, așadar, cum a apărut *Alexandru Lăpușneanul*, trebuie să-și spună că aici a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpîni afectele, despre care stă mărturie întreaga-i operă.

În *Alexandru Lăpușneanul*, Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie cîteva tablouri și formulează, din cînd în cînd, dar în termeni succinți și cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personajelor sale și a situațiilor în care se găsesc Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul compoziției, încît aproape două treimi din numărul ei de pagini sînt ocupate de convorbirea personajelor. Povestirea nu intervine decît pentru a înfățișa evenimentele care prepară și explică scenele dialogate. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez, spunea odată că romanul și nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adînci și extinde acele elemente ale invenției care într-o dramă sînt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expozitive sau acele, rămase în afară de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufletești ale personajelor, așa cum ele nu pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Dacă lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor și nuvelelor moderne, el nu este deloc adevărat pentru *Alexandru Lăpușneanul*. Cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea și dimensiunile pe care le au în dramă. *Alexandru Lăpușneanul*, după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, în care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfășurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii noștri, decît cu rolul și aproape cu dimensiunile pe care le au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci cînd revenim de la narațiunile scriitorului la scenele dialogate, avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistică redusă pe planul viu al creației.

Sînt în nuvela lui Negruzzi și cîteva tablouri, cîteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar și aici scriitorul nu intervine pentru a „spune", ci pentru a ne „arăta", nu pentru a fi „ascultat", ci pentru a ne face să „vedem" : „Închipuiască-și cineva, ne invită Negruzzi, într-o sală de cinci stînjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărîți spre ucidere, călăi și osîndiți, luptîndu-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavînd nici o grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei

mai bătrîni mureau făcîndu-şi cruce ; mulţi însă din cei mai juni se apărau cu turbare ; scaunele, talgerile, tacîmurile mesei se făceau arme în mîna lor ; unii, deşi răniţi, se încleştau cu furie de gîtul ucigaşilor şi, nesocotind ranele ce primeau, îi strîngeau pînă îi înăbuşeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, îşi vindea scump viaţa" (*ibid.*, p. 313). Făcînd apel la puterea noastră de a imagina („Închipuiască-şi cineva..."), autorul nu lasă nici o îndoială asupra intenţiei sale de a prezenta şi nu de a povesti. Şi pentru a-şi susţine această intenţie, întregul pasaj este menţinut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mişcarea a fost adeseori pusă în lumină.[1] Graţie acestui timp totul pare a se desfăşura înaintea ochilor noştri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se încleştează şi sugrumă pe torţionari. Pînă şi moartea, care survine totuşi ca o întîmplare instantanee, e înfăţişată ca o acţiune durativă : „Cei mai bătrîni *mureau* făcîndu-şi cruce". Prezentînd totul în mişcare, totul este văzut. Tablourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obţină scenele dramatice. Se poate, în adevăr, spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor şi nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

Rămîn judecăţile de valoare ale autorului, prin care sentimentul şi punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atîta grijă de obiectivitate. Dar judecăţile de valoare caracterizînd eroii şi evenimentele nu sînt cu totul excluse de stilul realismului impersonal. K. Groos a arătat odată că Flaubert însuşi, teoreticianul şi apostolul impersonalităţii artistice, dă un oarecare loc caracterizărilor sufleteşti ale personajelor, prin judecăţi de valoare apropiate.[2] Caracterizările nu compromit deci puritatea obiectivităţii realiste, ci numai numărul, întinderea şi felul lor de a putea-o face. Numai mulţimea, dezvoltarea şi parţialitatea judecăţilor de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde aşteptăm icoana limpede

[1] Vd., în *Anexe*, studiul respectiv. [În ediţia de faţă, vd. volumul al IV-lea (n. ed.)]

[2] K. Cross, *Flauberts Novelle „Un coeur simple"*, *în Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, I, p. 21, unde se citează mai multe excepţii la ceea ce alcătuieşte metoda generală a lui Flaubert.

a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele cîteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpușneanul* sînt cu totul rare și scurte, ca de pildă atunci cînd ni se vorbește despre „urîtul caracter" al domnului, despre „deșănțata-i cuvîntare", despre răspunsul lui „oțerit", despre surprinderea „mișelească" a boierilor, despre „turbarea" și „mînia" cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sînt atît de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor prezente, încît însușirea lor de judecăți de valoare aproape că nu mai este percepută de cititorul care le admite ca pe niște aprecieri constrîngătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăși și nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puțin de dreptul lui de a ține judecată, de a vesteji sau lăuda și chiar numai de a manifesta istețime și pătrundere psihologică, altfel decît prin intuiția directă a chipului în care oamenii se mișcă și vorbesc.

2 N. FILIMON

S-o spunem din capul locului : Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decît Costache Negruzzi. Sobrietatea și discreția lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situație printr-o singură trăsătură și aptitudinea de a-și comprima sentimentele pentru a lăsa să vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sînt atitudini și mijloace artistice pe care nu putem spune că Filimon nu le cunoaște, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiunii de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanță polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. „Ciocoiul este totdeauna și în orice țară, scrie el, un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiunilor sale" (*Ciocoii vechi și noi*, ed. G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori, aceste revărsări polemice el le adresează chiar personajelor sale : „Unul din cei mai mari desfrînați și risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc ; el fura ca un tîlhar de codru și cheltuia ca un nebun" (*ibid.*, p. 121). Dinu Păturică este arătat ca un „șarpe veninos", instruit în „ipocrizie și intrigă", plin de „lingușiri" dar și de „finețe", un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate" și „lașitate", capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru"... Este curios că Filimon nu și-a spus niciodată că erupția prea violentă a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în

realitatea tablourilor pe care le înfățișează. Satira lui este prea încărcată și nestăpînită, încît cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personaje care, lipsite cu desăvîrșire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este, în adevăr, Dinu Păturică, eroul romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mîrșăviilor sub care îl copleșește creatorul lui, cel puțin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate ? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.[1] Verva polemică a lui Filimon îl oprește însă de la acel echilibru în obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atîta de cîștigat.

Deprinderi jurnalistice ne întîmpină ori de cîte ori autorul *Ciocoilor vechi și noi* interceptează narațiunea sa prin considerații generale : „Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deși se introdusese în țară la noi de către fanarioți, cu scop de a ne face să pierdem simplitatea și viața cea aspră, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins" (*ibid.*, p. 175). Autorul nu se oprește dealtfel aci și, hotărîndu-se la reflecții de felul acestora, nu face o excepție singulară. Întreaga lui narațiune este mereu întreruptă de considerații asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărît al operei, pe jumătate roman și pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc, între altele, capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

Analiza distinge în *Ciocoii vechi și noi* două temperamente stilistice, a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă și să evoce lucruri și gesturi văzute, aducînd contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablourilor sale caracterul unor adevărate inventarii de lucruri folosite altădată și de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuințați. Astfel, Dinu Păturică

[1] Cp. E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, ed. 1920, p. 42.

ne este descris „îmbrăcat cu un *anteriu de şamalgea* rupt în spate, cu *caravani* de pînză de casă văpsiţi cafeniu, încins cu o bucată de pînză cu mărginile cusute în gherghef, cu picioarele goale, băgate în nişte *iminei* de saftian, cari fuseseră odată roşii dar îşi pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu nişte călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de şal, a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cîrpit şi purtînd ca veşmînt de căpetenie o *fermenea de pambriu* ca paiul grîului, căptuşită cu *bosagiu* roşu..." (*ibid.*, p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuşti, se ivesc şi sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci, de pildă, cînd descrie pe tînărul din nuvela *Zoe:* „El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un şal roş cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stîngă, iar capetele alcătuind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănuit cu samur, purta una din acele scurte caţaveici numite *fermenele*, broderia căreia cu fir şi tertel îi acoperea tot pieptul. În cap avea un şlic de o circonferinţă cel puţin de şapte palme" (*Păcatele tinereţelor*, p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povesteşte întîmplări din 1827 şi pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în 1829, Negruzzi nu întrebuinţează nici un cuvînt pe care epoca să nu-l fi cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre limba uneia şi a celeilalte este esenţială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunînd *Ciocoii* în 1863,[1] întrebuinţează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenţia de a obţine culoare istorică, dar şi dintr-un vădit interes erudit. Procedeul este reluat de Ion Ghica ; dar în şirul *Scrisorilor* sale către V. Alecsandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

În lupta dintre vechea manieră retorică şi noua îndrumare realistă, poziţia lui Filimon rămîne destul de nehotărîtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul

[1] Este vorba de tipărirea în volum, dar romanul era scris în 1862, cînd apăruse în *Revista română* a lui Odobescu (n. G. Ş.).

dintre primii scriitori realiști, lucrul nu este posibil decît în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. În măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei românești. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbește puternic, și cititorul nu este totdeauna mulțumit a-l recunoaște. În mijlocul povestirii, iată-l întrerupîndu-se pentru a ne ține un discurs asupra femeilor și a iubirii : „Natura a făcut din inima femeii o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care inamoraţii, în vanitatea și egoismul lor, cred că o citesc și o înțeleg ; în realitate însă sunt foarte puțini aceia care pot zice cu drept cuvînt că au descifrat acele ieroglife de la cari atîrnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor ; și acești favoriți ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili si avuți, nici cei frumoși sau cu spirit, ci uneori cu totul din contră“ (*ibid.*, p. 40). Uneori personajul își vorbește sieși, dar nu în șoaptele conștiinței intime, ci cu toate trîmbițele retoricei, cu enumerații, antiteze, întrebări și amplificări : „Această criză morală ține cîteva momente, iar după aceea fizionomia ciocoiului se lumină și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie : «Iată-mă, în sfîrșit, la ținta dorințelor mele ! Am în mîini pe țiitoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie ; în sfîrșit, am cheia acelui strălucit viitor pe care îl visez de atîta timp. Ce fericire, ce nepreţuită fericire !... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului... Și de ce nu ?... Eva a scos pe Adam din rai, ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rîndul. Favoritele din harem țin în mînă soarta împărăției turcești ; chiar aici, la noi, vedem pe domniță întorcînd curtea și țara întreagă după plăcerea ei și, dacă ea a făcut pe stăpînul meu din ciohodar, postelnic mare și cămăraș, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit ?...»“ (*op. cit.*, p. 51). În sfîrșit, cînd expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare și mînie, apostrofa retorică nu întîrzie să apară, cu vădite tendințe de a preveni și moraliza : „O, juni ! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în risipirea iluziunilor

juneței voastre ! Voi nu știți cu ce monedă vă plătește femeia care a primit să-i sacrificați anii voștri cei mai frumoși, timpul, averea și chiar onoarea voastră. Voi nu știți..." etc. (*ibid.*, p. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină și jumătate, pînă cînd autorul își adresează singur invitația mișcătoare : „Dar să venim la subiect".

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuințate cu multă preferință de Filimon este comparația nobilă, adică aceea pusă la dispoziție de mitologie, floare de stil lăsată moștenire de clasicism. Mulțumită comparației nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparențe grațioase : „Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele servicii ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic" (*ibid.*, p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mișcare a ușuraticei sale iubite, o pune deci „sub supravegherea unui Argus". Kir Costea Chiorul era pe lîngă toți feciorii de boieri „Mercurul lor fără plată". Kera Duduca observă frumusețea lui Dinu Păturică, adevărat „Ganymed care ar fi putut atîța gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer". Uneori o singură comparație nu i se pare suficientă lui Filimon și, punînd la contribuție atunci mitologia, istoria și geografia, obține o acumulare de comparații care merg atît de puțin împreună : „A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca Paris și desfrînat ca Don Juan, și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau și mai desfrînată decît Frine și decît Cleopatra, este negreșit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei" (*ibid.*, p. 18). A te găsi în același timp în compania lui Paris și a lui Don Juan, a Elenei și a Cleopatrei și a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură și care nu este al unui artist și nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul lui Filimon mulțimea acelor proverbe cu care se exprimă personajele sale și autorul însuși : particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuințate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturică îi sugerează scriitorului observația : „Picătura găurește piatra". Grijii lui Tuzluc de a-și supraveghea iubita, i se răspunde : „Paza bună trece

primejdia cea rea". Bătrînul Păturică îi scrie fiului trimis să se procopsească : „Cum îţi vei aşterne aşa vei dormi, auzitu-m-ai ?" Un binevoitor sfătuieşte pe Păturică : „Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrîn, am dat cu capul de pragul de sus şi am văzut pe cel de jos". Inima bărbatului îndrăgostit arde ca „peştele pe cărbuni". Amanţii imprudenţi să ia aminte : „Răul prin rău se pierde !" Păturică doreşte să obţină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorinţelor comune, „el voia să prinză şarpele cu mîna altuia" etc., etc. Astfel, cînd nu foloseşte consideraţiile generale, romanul lui Filimon întrebuinţează zicerile tipice, fără să manifeste totuşi în folosirea lor asociaţia neaşteptată, verva pitorească şi jovială a lui Creangă.

Sînt însă, în *Ciocoii vechi şi noi*, cîteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci : „Orele nopţii erau înaintate ; pe cer se aflau o mulţime de nori mici, cari, împinşi de vînt, aci acopereau luna şi făceau să cadă pe faţa pămîntului un întuneric adînc, aci iarăşi se despărţeau şi formau o mulţime de grupe cari, luminate de palida lumină a lunei, prezintau privirii o panoramă fantastică şi răpitoare" (*ibid.*, p. 34). Tabloul are viaţă şi mişcare, şi adjectivele care îl încheie, deşi nu au o valoare descriptivă, subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deşi epitetul rămîne mereu general şi comparaţia nobilă introduce accentul convenţiei, amănuntul în care culminează acordă viaţă şi sentiment descrierii : „Era una din acele nopţi de vară în care natura întreagă îşi deschide comorile uimitoarelor sale frumuseţi, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei ; bolta cerului era de un albastru încîntător ; stelele, presărate pe spaţiul ei nemărginit, de astă dată erau pline de o lumină magică ; luna, a cărei palidă şi dulce faţă umple de dor şi de ardoare inimile simţitoare, sta aninată printre turlele Mitropoliei şi, nemaiputînd din acel loc sfînt să-şi urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endymion, amantul ei din vremile păgîne, ea părea a privi cu o nesăţioasă bucurie la atîţi înamoraţi ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vîntului de primăvară erau atît de line încît abia frunzele plopului se clătinau alene" (*ibid.*, p. 65—66). Descrierea naturii va avea desigur să facă progrese în proza românească, prin tot ceea

ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici și realismul artistic de mai tîrziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea a lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor și moravurilor lor, simțim că zugrăvirea naturii se însoțește cu o undă de adevăr și de sensibilitate.

În pictura omului, va precumpăni portretul moral, întregit din termeni abstracți, printre care abia comparația nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fanteziei literare. Iată portretul Kerei Duduca: „Această Veneră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vînturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu poziționea ei socială. Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întîrziere a celor mai mici și extravagante capricii" (*ibid.*, p. 38). Termenii „portret moral, stare morală" revin mereu sub pana lui Filimon, care știa bine ce pictează. Și, în căutarea trăsăturii morale, el găsește uneori, în lumina de fulger a unei neașteptate hiperbole, cîte un accent cu adevărat energic și adînc caracterizant, ca atunci cînd, ocupîndu-se de societatea adunată să petreacă în casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarnă, face frumoasa observație: „Era de ajuns pentru dînșii să știe că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele șapte păcate de moarte, și aceasta îi făcea să treacă prin ger și zăpadă" (*ibid.*, p. 122).

Oricîtă preferință ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală și în deprinderile lui, Filimon zărește din cînd în cînd și chipul lui fizic. Astfel, Niculăiță, vătaful de curte al Armașului, este, pentru scriitorul nostru, „un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați"... (*ibid.*, p. 54). Unde însă pictorul omului fizic își arată măestria lui, este atunci cînd fixează gesturile și atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocînd, de pildă, pe bătrînul boier „îndesîndu-și caucul peste perii

capului" său, pe același mare ban răspunzînd salutului mulțimii „printr-un surîs dulce puindu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte", pe servitor „înaintînd către stăpînul său, cu mîinile puse pe piept și cu ochii plecați către pămînt", pe Dinu, care, pregătindu-se să scrie o scrisoare, „își scoase călimările de la brîu și (așezîndu-se) pe un scăunel, (își puse) piciorul drept peste cel stîng", pe ibovnica postelnicului, care, primind un răvaș, „sărută scrisoarea și o bagă în sîn", pe lăutarii unui zaiafet cîntînd, „punîndu-și capul pe umărul stîng" etc. În felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atît de tipic pentru vremea sa, notînd costume, locuțiuni și moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mișcă și gesticulează, fixînd o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.

3 I. GHICA

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele lui Costache Negruzzi. Chiar în nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereții, în *Zoe* sau în *O alergare de cai*, povestirea se întrețese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale și din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-și aminti și de a fixa chipul oamenilor pe care i-a cunoscut și al evenimentelor la care a luat parte. În ce-l privește pe Filimon, deși în *Ciocoii vechi și noi* ni se povestesc întîmplări dinaintea nașterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact și de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc, deopotrivă, resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoii vechi și noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar*, pentru a nu mai vorbi despre mai puțin cunoscutele jurnale de călătorie pe care Filimon le aduce din colindările sale prin Germania și Italia. Primul realism românesc este, astfel, un realism memorialistic. Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atît de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decît elementul neamestecat

al amintirii. În *Scrisorile* sale către V. Alecsandri, Ion Ghica nu dorește decît să-și amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii : „Cît îmi place în orele mele de izolare, scrie el, să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptînd cu abnegațiune și curaj pentru redobîndirea drepturilor țării și pentru libertate !" (*Scrisori către V. Alecsandri*, 1879—1886, în *Scrieri*, vol. III, ed. Minerva, p. 18.) Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declarație ca un sunet în acompaniament, rămîne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr : „Țin mult, dar foarte mult, a nu-ți spune decît ceea ce a fost și așa cum a fost..." (*ibid.*, p. 61). Pentru a obține o depoziție nefalsificată, autorul știe că trebuie să asculte de legea memoriei, care nu produce adevărat decît atunci cînd produce fără constrîngere : „Dacă voiești să-ți scriu cîteodată, nu-mi cere, te rog, șir la vorbă, căci nu sînt în stare a-mi restrînge suvenirile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine" (*ibid.*, p. 237). Lăsîndu-se stăpînit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod și alunecînd asupra altuia, fără alt criteriu decît buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă și intercalînd necontenit episoade neașteptate, obține Ion Ghica, în șirul scrisorilor către V. Alecsandri, un document de o vivacitate unică.

Iată-l, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant, falansterianul de la Scăeni. Scrisoarea este datată de la Brighton în Anglia și începe prin unele considerații asupra moravurilor engleze și a propriei sale indolențe de om plăpînd în mijlocul unui popor atît de activ. Neputînd lua parte la agitația sportivă din jur, se hotărăște să aștearnă această scrisoare. „Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în *Convorbiri ?*" Apar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea să se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el altceva și mai mult decît atît ? Nu cumva se găsește în situația bunului burghez Hiacynthe, de la teatrul Vaudeville din Paris, care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigașul unei femei asasinate cu cincizeci și trei de ani mai înainte ? O impresie asemănătoare a avut citind considerațiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atîtea alte crime presu-

puse, originile lui aristocratice. Dar sînt oare numele de seamă și decorațiile atît de puțin pe gustul jurnaliștilor democrați ? Întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind, nu se știe cum, posesorul unui inel de alamă cu inscripția *„Je tiens ferme"*, începe a se crede urmașul lui Ștefan cel Mare, își botează copilul cu numele strămoșului ilustru și nu se mai desparte de medaliile pe care le putuse obține. Noroc că gazetarul cu pricina îl declară „om inteligent". Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stîrnise interesul unor personalități ca Fourier sau Michel Chevalier. Amintirea îl duce cu gîndul în primăvara anului 1828, cînd, după Convenția de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărășit de manaful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocată în treacăt. Curînd însă Tache Ghica se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor și bejenia se pornește. În drum, pe cînd primeau vești despre ocuparea Bucureștilor, observă pe cei doi frați Mehtupciu, paradînd în văzul femeilor pline de admirație. Unul era Bărbucică, un exemplar slab la minte, care sfîrșește mai tîrziu ca antreprenor de tripou. Celălalt era Theodor, bunul și înțeleptul Theodor Diamant, a cărui biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student la München și la Paris, prin activitatea sa în cercul saint-simonienilor și fourieriștilor, pînă la organizația de la Scăeni, interzisă, curînd de guvern, și pînă la timpuria lui moarte.

Ghica se apropie astfel fără nici o grabă de obiectul său, nu rezistă nici uneia din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanț de digresiuni. În șirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziție care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el știe că nu trebuie să altereze în nici un chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învălmășit, dar plin de prospețime. În apele neîncătușate ale amintirii, el găsește chipuri de oameni și întîmplări, tezaurul unei experiențe nesecate, trăite de un om luminat și bine dispus, care, chiar dacă se oprește din cînd în cînd

pentru a trage o învățătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ținînd predici umanității. Gluma nu-i repugnă; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvînt de spirit, căci, notează Ghica: „așa e făcut românul, rîde de toate și de toți, chiar de necazuri și de nenorociri" (*ibid.*, p. 292).

Spontaneitatea memoriei și imaginației sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe polițistul Bîrzof, așa de adînc ciupit de vărsat, încît „în fiecare gropiță se putea ascunde cîte o boabă de mazăre", pe pazarnicul cu vîrful nasului „ca a cireașă vînătă", pe dascălul Chiosea, al cărui cîntec spus cu pa, vu, ga, di, „îi ieșea pe nas cale de-o poștă". Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltărețu, „sărind ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! cu poturi scurți pînă la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mîneci și legat la cap turcește". Iată pe „prințipul" Zamfir, parazit al curții banului Dimitrie Ghica, purtînd „frac cafeniu cu bumbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, pînă la gură, lăsînd să iasă d-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobit". Iată pe Bărbucică Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, „căci, în adevăr, modul cum își umfla părul și favoriții îi da aparența unei gămălii de ac". Iată-l pe loghiatatul Mitilineu „cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cît diametrul capului și pusă pe o ureche".

Cînd nu vede, scriitorul aude tot atît de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghica, atunci „cînd izbutește a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și cînd face să se audă cu gîndul cuvintele care sunau la urechi!" (*ibid.*, p. 288). Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în narațiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaștem ideile personajelor sau de a ne prezenta o scenă în acțiune. Ceea ce îl preocupă, atunci cînd face să vorbească pe vreunul din eroii săi, este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică și oarecum timbrul glasului său. Neîncetat se oprește Ghica cu caracterizările sale asupra felului

oamenilor de a vorbi. Ascultați pe primele franțuzite cu al lor „esche vu parle franse, munsiu". După franțuzite, ascultați pe franțuziți: „Cum vrei să progreseze o țară unde nu este egalitate? se întreabă unul din franțuziți. *Imagines-toi, mon ami,* că sunt de doi ani supleant de tribunal. *Cela tue le mérite.* Să trăiesc eu cu două sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănînci și ce să îmbraci?... *C'est triste, mon ami, il n'y a pas de carrière chez nous*" (*ibid.*, p. 139). Ascultați pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnități înalte în Grecia și care, remarcînd pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, își dezvăluie cu emoție originea lui: „Părinții a mei storesc mași armâneșce și-mi pare ghine că tine la miletea a noastra, him simpatrioți". Ascultați pe bătrîna boieroaică Elena Dudescu: „Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, cînd mă gîndesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine ameteală". Dar capodopera fanteziei verbale în *Scrisorile* lui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vremii, și care, umplîndu-și epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolențe și blesteme, nu este caracterizat altfel decît prin cuvintele lui: „Nebun ești tu, mă! păcătosule, îi răspunde Manea lui Zamfir. Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul! Da nu știi tu, mă! că-mi zice așa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îți zice și ție prințipul Zamfir, tocmai pentru că nu ești prințip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănînce vîrcolacii, mă! Mavrogheni ținea cu turcul, mă! De la turc belșug, iar de la neamț calicie, neamțul umblă tot cu ucigă-l-toaca în buzunar, mă! scoate foc și panglici pe nas, mă! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă! Franțuzul în zbor pe sus ca pasărea, și englezul ca rața pe apă, iar muscalul porcos, cu rîtul de-un cot, mă! în toate alea își bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! nu știi tu, mă! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă!" (*ibid.*, p. 298). Improvizație vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care, sub aparența ei incoherentă, strecoară ironia crudă și caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedînd astfel, nu este vorba de ceva ca „portretele morale" ale lui N. Filimon. Căci, mai apropiat

de C. Negruzzi, Ion Ghica nu dorește nici el să-și analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne și oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele și întîmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schițele și nuvelele generației următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Cîteva din firele realismului de mai tîrziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitorească și umoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.

1 GR. ALEXANDRESCU ŞI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească odată cu Alecu Russo. Descrierea ei este însă rodul altor contribuţii. Puţinele înmuguriri descriptive, semnalate în *Aminti-rile* lui Russo, se continuă sau ajung la o eflorescenţă mai bogată în operele călătorilor romantici. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui Bălcescu sau Negruzzi şi peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni şi moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mînăstirile oltenești (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puţin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradiţiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularităţi ale orînduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Cînd ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului: „Ca la trei ore departe de Rîmnic, pe un braţ de pămînt ce din poalele Carpaţilor se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia" (*Memorial de călătorie*, în *Versuri şi proză*, ed. Minerva, p. 238). În faţa Mînăstirii Dintr-un Lemn, descrierea este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configuraţie, nu un peisaj: „Acum n-avem a mai vedea nici munţi înalţi, nici ape măreţe. Rîuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcţii, cari aci se împreună, aci se despart şi se întîlnesc iară, ca să intre deodată în rîul cel

mare ; dealuri în proporția apelor, dar împodobite de crînguri frumoase" (*ibid.* p. 244). Peșterea de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simțul de observație rămîne, chiar în fața acestui spectacol, inferior fanteziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice ființe combinate din oameni și fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice „ca doi tîlhari, care, cu armele gata, așteaptă să atace un trecător". Abia ultima pagină a *Memorialului* jetrfește esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri : „Seara începuse a da obiectelor o coloare fantastică, dar în fața noastră, spre răsărit, o lumină roșietică vestea apropierea lunei ; peste puțin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob rovinos se văzu legănîndu-se prin frunzele desfăcute de vînt ; și înălțîndu-se puțin, aruncă o rază piezișe pe rămășițele unei zidiri ce se vede pe coastă ; apoi deodată, arătîndu-se deasupra stejarilor celor mai înalți, ca pe un piedestal de verdeață, lumină peșterea sfîntului, turnurile mînăstirii, potecile tainice și stîncile din față ; în vreme ce o parte a pădurei, rămasă în umbră, făcea să se audă un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice" (*ibid.*, p. 275). Pagina merită a fi reținută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înțelege ce poate fi dulceag sau convențional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii și de aceea întregește tabloul său din contraste, punînd alături de lumina selenară, răspîndită pe ziduri, pe stînci și poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămîne oricum o excepție în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui Vasile Alecsandri, aduse din multele și uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atît de întins, încît ele sînt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, în starea de spirit neîncătușată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice : „Lumea întreagă atunci era a noastră ! Cerul era atît de limpede și de albastru, privelișteа în toate părțile se arăta atît de veselă și măreață, toată

firea ne zîmbea cu un farmec atît de dulce ! Ce ne păsa nouă !... În ceasul acela nime dintre noi nu şi-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron..." (*O plimbare prin munţi*, 1844, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 6). Sufletul scriitorului se deschide aspectelor sublime : „Din toate părţile tot înălţimi adevărate, care te fac şi mai mic decît eşti..." O notaţie urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas şi pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împrumutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honoré d'Urfé, unde ea se găseşte de fapt : „...înălţimi... la care trebuie să te uiţi cu capul gol pentru că-ţi cade căciula de la sineşi" (*op. cit.*, p. 9). Munţii pe care nu-i poţi privi decît cu riscul de a-ţi pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d'Urfé o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele măreţe ale naturii, în timp ce la Alecsandri aceeaşi figură nu este decît gluma nevinovată a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că nu se închide naturii, nici uneia din varietăţile farmecului şi pitorescului ei, dar ochiul lui ştie să vadă formele şi chiar culorile, fixate de el pentru întîia oară. Iată-l privind, de pe vîrful Grohotişului, panorama Bistriţei cu munţii şi satele din preajmă : „Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creştetul munţilor şi da negurei ce-i cuprindea o văpsală roşietică ; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriţii ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată şi mai limpede ; şi, deodată, cînd soarele s-a ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriţii au steclit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munţi nalţi şi tufoşi ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costişe, ca nişte jucării" (*ibid.*, p. 20—21). Dar pentru că frumoasa descriere, care notează negura roşiatică a răsăritului şi subita sclipire a peisajului odată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă şi comentarul său entuziast, dar nu cu totul necesar : „Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată privelişte ! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au

răsuflat prin vro două duzini de A ! şi de O ! carele s-au ridicat spre ceriuri ca nişte imne de laudă."

Cînd ajunge în faţa Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparaţie nobilă, ca atunci cînd se evocă, împreună cu tovarăşii săi „şovăind pe la guri de prăpăstii adînci, ca nişte umbre rătăcite pe malul Aheronului" sau manevrînd alegoria, ca atunci cînd Ceahlăul însuşi îi apare „ca un urieş ce şi-ar fi întins capul pe deasupra munţilor ca să privească apusul soarelui..." Ba chiar, contemplînd vîrful Panaghiei irumpînd din umbră, unul din personajele sale crede a recunoaşte „oarecare asemănare între (el) şi între legea creştinească, care au ieşit din întunecimea păgînismului plină de lumina adevărului..." Scriitorul respinge însă cu multă conştiinţă procedeul, făcînd din această comparaţie morală vorba unui simplu orator : „Stînca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator" (*ibid.*, p. 24).

Călătoria în Spania şi Africa, pe care Alecsandri o întreprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a Sudului face să apară pe paleta sa culori vii, notate cu profunzime. Stînca Gibraltarului i se arată „încinsă cu un brîu de nori trandafirii, în vreme ce creştetul ei alb se scaldă în seninul albastru al ceriului, şi poalele sale în albăstrimea valurilor" (*Călătorii*, ed. Al. Marcu, p. 53). În faţa panoramei Tangerului, el construieşte un adevărat tablou de pictor, alternînd suprafeţele albe ale locuinţelor cu petele de culoare ale caselor consulare şi cu alte detalii ale peisajului : „*Albeaţa* pereţilor şi lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin cîţiva copaci, prin coloritul minaretelor şi prin locuinţele consulilor Europei, văpsite în galbăn, vînăt, pembé şi verde" (*ibid.*, p. 58). În drum spre Tetuan, el admiră „verdeaţa codrilor, zidurile albe a Tetuanului, stîncele roşii de pe creştetul dealurilor, albăstrimea cerului şi a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui" (*ibid.*, p. 114). Cînd nu notează culoarea, Alecsandri reţine efectul de lumină, „jocul luminei focului pe frunzele copacilor şi pe figurele păzitorilor noştri" (p. 112), sau grupuri pitoreşti de contrabandişti, fizionomii patibulare la „lumina unei lampe care răspîndeşte mai mult fum decît raze", spectacol

„de multă originalitate pentru un pictor" (p. 134—135). În mijlocul orașelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor, din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piața Tangerului el observă „două rînduri de dughene, adică de vizunii strimte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec în mînă. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate ; fizionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînșii ; dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga : agiaragel, agiaragel[1]. Setea cîștigului învie acele mașini acoperite cu pele zvîntată la soare și le insuflă niște mișcări atît de deșănțate, niște gesticulări atît de hrăpitoare, încît îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi" (*ibid.*, p. 65—66). Tabloul nu se termină aci. Mai departe este văzută mulțimea indigenilor certîndu-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, santunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care îndrugă din ghiumbrea. Totul sub soarele Africei „vărsînd torente de foc", într-o confuzie de chipuri și de glasuri, plină de viață și de mișcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salammbô*, urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri și descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potrivește de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze : „Arabii, învăluiți în burnusuri albe de lînă, sînt împărțiți în două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor, se chitesc din fugă cu șușanele lungi, trag, se depărtează, încărcînd din nou armele lor, fără a să opri ; apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învîrtesc șușanelele pe deasupra capului, scoțînd din gît chiote furioase și dau foc pintre urechile cailor : alții, simulînd o goană din partea dușmanilor, se culcă pe coada armasarilor și așa, plecați, împușcă în urma lor ;

[1] Ascultă, omule ! (nota lui Alecsandri).

alții, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca niște djeriduri și, aninîndu-se cu mîna stîngă de coamă, se pleacă pînă la pămînt de le culeg de jos..." (*ibid.*, p. 117—118). Ce păcat că puternica scenă, articulată din fraze sobre și nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul, vorbindu-ne de tot ce este în ea „curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic și înfiorător". Aleosandri adaugă astfel, la sfîrșitul pasajului citat, tocmai calificările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Cînd în timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot atît de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămășița ultimelor lui raze pe unde „ca niște săgeți de aur, cu umbrele (luptîndu-se) cu lumina și (ridicîndu-se) pe poalele dealurilor", cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă : „Era acum ceasul tainic cînd toată natura se pregătește pentru odihna nopții ; ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melanholie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu" (*ibid.*, p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare care „păreau că lunecă ca niște mari brilianturi pe omătul din vîrful Pirineilor". Călătorul dus de repedea diligență privește „fanarele trăsurii (aruncînd) înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcînd în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dînșii ca niște balauri negri" (*ibid.*, p. 24). Apare și amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, în observații ca aceasta : „plantele își beau umbra, și natura întreagă înoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată". Nemișcarea amiezii trezește gîndul eternității. Scriitorul privește deci în față-i masivul Uadras, care îi pare că „se prăjește la soare de la începutul lumii" (*ibid.*, p. 104, p. 106). Nu lipsește din această revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei de metafore și comparații obișnuite în romantism : „palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curței sale de dame elegante".

O senzație de temperatură introduce oarecare viață în tabloul convențional: „O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de plăcere, făcînd a crede că pe lîngă noi fîlfîie aripile nevăzute ale geniilor de noapte" (*ibid.*, p. 72).

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumină V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisajele și aspectele generale ale naturii. Cuvintele „fantastic", „fantasmă" etc. revin necontenit în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca „fantasme din altă lume". În timpul călătoriei cu diligența, „tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic". Autorul are impresia că se găsește în „împărăția fantasmelor". În timpul apusului „natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică". Luna răspîndește asupra peisajului „un văl luminos și fantastic". Atrase de sunetul cornului, din care cîntă tovarășul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar „întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirii din opera lui Meyerbeer, *Robert Diavolul*". Peștera Borsecului, cu „sălbatica ei frumusețe", întruchipează „un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume" etc. Această stilizare în fantastic a atîtora din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantezia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori să ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.

2 I. CODRU-DRĂGUȘANU

Importanta contribuție literară a lui Ion Codru-Drăguşanu cuprinsă în *Peregrinul transilvan* rămăsese cu totul necunoscută, îngropată, precum era, în volumul apărut la Sibiu pe la mijlocul veacului trecut, cînd republicarea cărții în versiunea modernizată a tipografului Constantin Onciu atrase atenția cercurilor literare asupra uneia din lucrările „cele mai interesante, mai bogate în idei, în fantazie, în puncte de vedere originale din cîte le are literatura noastră", după cum se exprimă N. Iorga în prefața care întovărășește noua ediție, inspirată întru totul de el. Dar chiar după republicarea *Peregrinului transilvan* la Vălenii de-Munte, în 1910, renumele cărții nu pătrunse în cercurile largi ale publicului, căruia îi rămîne încă s-o asimileze. Ion Codru-Drăguşanu a fost unul din românii cei mai umblați, în epoca premergătoare revoluției din 1848. Scrisorile adresate unui prieten și care alcătuiesc capitolele cărții, datate din 1835—1844, povestesc întîmplările și comunică impresiile unui tînăr ardelean care, pornind să-și caute norocul în Țara Românească, petrece cîtva timp la Cîmpulung, Călărași, Tîrgoviște și București, de unde pornește în străinătate, în suita domnitorului. Drumurile lui nu mai contenesc de-atunci timp de vreo șapte ani de zile. Vizitează pe rînd Austria, Italia, Germania, Franța și Anglia. La Paris se desparte cu ceartă de protectorul său și cîtăva vreme este nevoit să încerce o viață neatîrnată, cu mijloace puține. Devine girantul unui cabinet de lectură la

Paris, apoi învățător la Puteaux. Se îmbarcă și ajunge la Napoli, cu gîndul de a se înapoia acasă. Dar la Napoli se angajează ca secretarul, „curierul", unui rus bogat pe care îl întovărășește la Petersburg, după ce trece prin Genova și Frankfurt-pe-Main. Rămîne puțină vreme în capitala Rusiei, apoi, întovărășind pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare în Elveția, apoi din nou la Londra și Paris. În timpul acesta, el transmite amicului său gîndurile și impresiile cu care îl răsplătește neliniștea sa, ceea ce el numește „dorul meu să colind lumea și să-mi adun experiență" (*Călătoriile unui român ardelean sau Peregrinul transilvan*, 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăgușanu este un om cultivat. Cînd pleacă de acasă trecuse prin destulă școală pentru a fi învățat latinește. Știe destul de bine limba germană și citise pe clasici: „Încă de tînăr, scrie el, încă fraged, studiul, lectura și meditația în singurătate îmi fuseseră petrecerea obișnuită" (p. 3). Trecut în Muntenia, el se mulțumește însă cu servicii subalterne. La Călărașii-Vechi lucrează cu oamenii la cîmp. Dar pentru că mîna lui nu e deprinsă cu coasa, este ales econom. Prepară mămăliga de mei și aduce apa în burdufe cu o gloabă de cal. În răstimpuri cîntă oamenilor, ca un rapsod, „dezastrele lui Bunăparte" și le povestește întîmplările împăratului, așa cum le aflase de la căprarul Miclăuș, „care încă se lăuda a-i fi dat un pumn la Waterloo". Mai tîrziu devine țîrcovnic, ca Filimon, și practicant la cancelaria administrativă din Călărași. Întovărășind pe boierul Sache la Tîrgoviște, unde îl surprinde faptul că „sute de case (sînt) date, cu curți, cu grădini, în stăpînirea cucuvelelor", începe a învăța limba franceză în biblioteca patronului său, care i se recunoaște bucuros învățăcel în ale limbii germane. Ajuns la București, „Babilonul României", se gîndește un moment să-și continue studiile și, după ce frecventează cîtva timp cursurile Colegiului național Sf. Sava, directorul Poenaru îl examinează și îl clasifică în a treia clasă de umanități. Insul, care se compară singur cu Gil Blas de Santillana al lui Lesage, nu era însă menit să-și croiască cu metodă un drum liniștit de viață. Patronul lui îl înfățișează lui vodă, cu destule cuvinte de bună recomandație pentru a fi primit în suita princiară, dar și cu adaosul că tînărul este un cinic (?).

Diagnoza este primită cu satisfacție de pacient, care întărește: „Și, în adevăr, îs cinic cît se poate, numai studiul mă interesează" (p. 21). Lăcomia cu care soarbe impresiile în tot timpul călătoriei sale, darul de a reține esențialul, pătrunderea psihologică, umorul său rezistent în fața tuturor încercărilor vieții, fac din I. Codru-Drăguşanu o figură aproape unică în vremea sa și foarte atrăgătoare. Acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decît cel mult cu Nicolae Filimon. Este un Filimon ardelean, amator înaintea acestuia de călătorii și experiență umană, meloman romantic, urmărind pe-alocuri procesul de disoluție al vechii clase boierești, oferind cu generozitate prietenilor săi podoaba inteligenții și a veseliei lui. Îl cred mai cultivat decît Filimon. Satira lui nu e niciodată atît de încărcată. Preferă să surîdă, decît să pedepsească cu asprime. Sentimentele bune și curate, amintirea mișcată a patriei, iubirea lui Dumnezeu îl stăpînesc tot timpul, dar filozofia lui mi se pare mai sceptică, așa cum este a tuturor oamenilor în formația cărora a intrat și componenta cosmopolită.

Darurile de scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăguşanu corespund caracterului și ideilor sale. Nici o urmă din retorica lui Filimon. Obiectul trăiește în sufletul lui Drăguşanu mai puternic decît înclinația lui de a-l cenzura. Scriitorul va fi deci un descriptiv, fără a dispune totuși de paleta vie a lui Alecsandri. Cînd părăsește Ardealul, el mai privește o dată în urmă și vede cum „soarele se apropia de apus și, cu razele oblice, aurea vîrful de granit prefăcut în shisturi sure prin intemperiile seculare și milenare în regiunile înalte. Din punctul unde mă aflam, stăpîneam cu vederea Gîrbova Veneției și Măgura Cocleana. Grînele verzi pe larga luncă a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Parfumul de sulfină și mii de alte flori inunda aerul ca un balsam răspîndit de zefir" (*ibid.*, p. 2). Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuși, în intimitatea sufletească unde află „o uimire extraordinară", „o restriște adîncă". Altă dată descrie sentimentele orășanului în fața naturii, de care el știe cîtă nevoie are orînduirea urbană a vieții, și

odată cu aceasta evocă aurora, în rînduri care dacă cuprind şi metafore convenţionale ca, de pildă, „carul de foc" al soarelui şi „undele eterice" ale văzduhului, conţin şi notaţii mai autentice, cum ar fi acele despre „mărgăritarele licărind în vîrful fiecărui firicel de iarbă" sau despre „lina mişcare şi întăritoarea răcoare a aerului".

În genere însă Codru-Drăguşanu nu este, în felul romanticilor din descendenţa unui Rousseau şi Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelile civilizaţiei. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii" şi a „civilizaţiei", aşa cum i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, la Baden-Baden (p. 80). Gînd sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se opreşte cu încîntare asupra marilor monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care i se pare „un munte de marmură albă... tăiat în reţea" sau încă mai sugestiv: „un sloi de gheaţă (căutînd) spre cer". Dar deşi ochiul său nu este închis nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce îl interesează îndeosebi este „omul" în nelimitata expansiune a varietăţilor lui naţionale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus în proza românească pitorescul exotic, prin peregrinul transilvan I. Codru-Drăguşanu domeniul nostru literar s-a îmbogăţit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lui în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările de acasă, o civilizaţie inferioară în latura confortului, cu bordeie „lipite pe dinăuntru ca oala", dar şi vioiciunea superioară a oamenilor vorbind aşa de tare, „ca şi cînd dai cu biciul" (p. 7). În Bucureşti este oprit totuşi de boierii care „n-ar face un pas pe jos" şi de tot ce este oriental în atitudinea şi deprinderile lor. La Viena îl izbesc „oamenii supţiri, ca ţîrii... dar şi sprinteni, ca ţînţarii". Prinţul Metternich anunţă că va veni să viziteze pe domnitor, şi Drăguşanu îl aşteaptă plin de curiozitate. Impresia excepţională pîndită cu emoţie nu se constituie însă. Tînărul aghiotant notează cu spirit: „M-am uitat lung la acest om mare, dar samănă cu toţi nemţii". La Milano, lungile lui haine orientale şi chelia din creştetul capului îl fac a fi luat drept preot. I se dă locul de frunte la masă şi toată lumea îi spune „signor abbate". Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încîntă: fru-

muzeţea monumentală a oraşului, firea oamenilor, graţia femeilor. Asistă la coborîrea sarcofagului lui Napoleon în cripta Domului Invalizilor. Ia parte şi la balul Operei, dar după „cancanul" dansat tot timpul, „galopul" care se încinge către dimineaţă îi prilejuieşte o viziune apocaliptică : „La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de bezmetici săltînd în fuga mare, în jurul orchestrei, ca nişte demoni bătuţi cu biciul şi fripţi cu smoală fiartă, mult peste o oară pînă la încheierea balului" (p. 121).

De la scenele particulare şi oamenii văzuţi izolat, caracterizările autorului merg către firea şi aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o deosebită incisivitate găseşte el despre francezi : „Viţa franco-galică constă, în genere, din un soi de oameni mărunţei de stat, trunchioşi, bruneţi la faţă, expresivi în fizionomie, veseli în purtare, ageri în mişcări şi în cuvînt, apoi de mirare îmbuibaţi de sumeţie naţională" (p. 94). Ascultînd vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor şi ceea ce intră ca influenţă a culturii literare şi retorice chiar în rostirea omului celui mai modest : „Şi bărbaţii, dar mai ales femeile franceze sînt foarte meştere în arta conversaţiei, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele mai copilăreşti poţi să te exprimi cu graţie, cu dulceaţă, cu exactitate şi importanţă, ca şi cum ai trata despre soarta naţiilor" (p. 95). Limba englezilor îi place mai puţin, deşi îi recunoaşte calitatea conciziunii, cîştigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultînd o reprezentaţie de operă la Covent-Garden, i se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cîntat, căci, spune el : „armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghiţite şi strănutate, ca în limba lor" (p. 105). O vizită în City, cartierul bancar şi comercial, îl pune în faţa marii bogăţii a clasei burgheze şi a virtuţilor cîştigate în practica profesiunilor negustoreşti. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului ataşat idealurilor artistice şi umaniste : „Pe lîngă aceea că englezul are bani destui, apoi e şi om de cuvînt şi solid ca metalul ; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte naţii, ci speculant de condiţie, şi, aşa, toate i-s cu putinţă. El nu-şi schimbă condiţia, ci-i rămîne credincios pînă la moarte" (p. 106). Alteori el procedează, în comparaţia firii naţionale a francezilor şi

englezilor, la adevărate generalizări de filozofia culturii: francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanță frivolă, prin tendința spre revoluții, prin lux, spirit și gust; în timp ce prin puterea lor de a fi organizat cultura generală a popoarelor, ei sînt romanii timpului modern. Englezii, la rîndul lor, amintesc pe romani prin constanță și pe greci prin spiritul speculației materiale.

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Drăguşanu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact și formula concisă și naturală, urcînd uneori pînă la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o vreme în care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic și o formă mai solemnă.

3 D. BOLINTINEANU

Călătoriile lui Dimitrie Bolintineanu, apărute în deceniul care urmează anului 1856 și care conțin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acțiunea sa în revoluția de la 1848, nu au nici exuberanța coloristică a lui Alecsandri, nici nu mărturisesc ceva ca penetrația psihologică a lui Codru-Drăgușanu. Bolintineanu uită apoi adeseori că un jurnal de călătorie prețuiește mai ales prin destăinuirea directă, prin impresia nemijlocită și spontană, captată la izvorul însuși al experiențelor trăite. În cursul călătoriilor sale, el se oprește necontenit pentru a ne expune istoria locurilor pe care le străbate sau pentru a ne povesti legende în legătură cu ele. Călătorul acesta dorește să ne instruiască, nu numai să ne comunice viziunile și impresiile sale, ceea ce pentru un cititor de literatură este singurul lucru esențial. Cît despre povestirile romantice, intercalate, după o modă a timpului, în unele momente ale descrierii de călătorie, ele au la Alecsandri funcțiunea de a preciza sau adînci atmosfera locului în care amintirea lor se impune. Ce funcțiune poate avea însă istorisirea doctorului Franț, care ucisese un rival de dragoste la Berlin, făcută unor oameni tremurînd de frig în barca de la Cladova? Trebuie să îndepărtăm deci balastul digresiunii romantice sau istorice, sporit încă prin lungi citate erudite din călătorii apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele lui Bolintineanu. Un călător romantic va ieși astfel la iveală, introducînd în proza noastră noi provizii

de pitoresc, culese din izvorul exotic desfundat mai înainte de Chateaubriand și Volney.

Bolintineanu călătorește în Balcani, trece prin Bosfor și Dardanele, vede Arhipelagul, se oprește mai multă vreme în Palestina și Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia și trece pe coastele Asiei Mici. Umblînd prin atîtea locuri fecunde și însorite, el nu devine niciodată un pictor al culorii și al luminii, așa cum lucrul îi izbutise atît de bine lui Alecsandri. În insula Samos, în fața munților Caramaniei, la ieșirea din Iaffa, descrierea sa rămîne destul de palidă. Căci „marea lină și lucioasă ca o oglindă, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, verzile dealuri, aleile răpitoare" nu sînt notațiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rînduri: „Noaptea se întindea asupra saraiurilor misterioase, pierdute prin arborii grădinelor desfătătoare ale Bosforului" (*Călătorii*, ed. P. V. Haneș, I, p. 87). Abia dacă viziunea insulelor Prinkipos palpită cu mai multă sensibilitate în ritmul celor trei complemente finale: „Insulele Principilor, semănate în fața mării, păreau că înoată sub cununele lor de scîntei, în apă, în umbră și în tăcere".

Dar cu aceasta atingem culoarea cea mai autentică de pe paleta puțin variată a lui Bolintineanu. Călătorul care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării și ale morții, în care constituția lui afectivă găsește locul capabil să-l adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe ori caracterul funebru, vasta ruină a fostei împărății turcești: „Ciudat neam, neamul turcesc! tot în Turcia pare în ruină: oameni și lucruri". Cînd ajunge la Cianac-Alesi, pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunați la cafeneaua de pe malul mării îi dau impresia unei adunări de morți: „Aci aflarăm o mulțime de turci, cu chipuri galbene și posomorîte. Ei nici se mișcară, nici ridicară ochii să ne vadă, precum fac alții la venirea unor călători. I-ar fi luat cineva, văzîndu-i, pentru o adunare de morți în mijlocul mormintelor, precum se zice în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne așezarăm pe o bancă și trecură trei minute, ei ne salutară unul după altul, puind

mîna la cap" (*op. cit.*, I, p. 94). Pitorescul funebru, afinitatea pentru mormînt îi apare lui Bolintineanu pînă departe în Palestina, unde, în drumul Iordanului, el notează: „Din cînd în cînd, vedeam, pe marginile drumului, ridicîndu-se din morminte, cîte o fiinţă omenească, cîte un beduin, jumătate gol, cu chipuri palide, zbîrcite şi sinistre pe cari rătăcea un zîmbet amar ce făcea şi mai sinistră fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau o mînă neagră, ce ai fi crezut transparinte, să primească bacşişul, pe cînd cu cealaltă mînă ţinea o puşcă" (*ibid.*, p. 179).

Cînd trece de la oameni la peisaje, tablourile sale se compun din aceleaşi valori. Peisajul Iordanului, cu stîncile goale şi arse de soare, are o vegetaţie atît de ezitantă în creşterea ei chinuită, încît „iarba şi arborii parcă se cred că se umilesc de a creşte". Pictorul depune atunci penelul şi poetul liric intervine pentru a-şi spune adînca lui posomoreală: „Pretutindeni prada, dezolaţia ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile! Oare cartea trecutului, scrisă cu lacrime de sînge, nu vădeşte că viitorul nu va fi mai ferice? Tristă şi dureroasă cugetare! Cît de mult trebuie să sufere omul cel bun la această gîndire!... Prezentul se amestecă încă şi mărturiseşte că nu este speranţă pentru visele cele dulci ale inimilor nobile şi generoase. Amar acelora ce în zborul imaginaţiei lor şi-au format o patrie, o societate ideală şi frumoasă ca sufletul lor! Vine o zi cînd tot ce este verde, tot ce este tînăr în inimă îmbătrîneşte şi se usucă" (*ibid.*, p. 180). În latura intervenţiei lirice în peisaj obţine Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor*. Astfel, cînd ajunge pe coastele Mării Moarte, pana sa găseşte o hiperbolă sublimă: „...Natura aici se pare atîta de degradată, încît ţi se pare că distrugerea generală a lumii a început aici! Sufletul călătorului se despoaie de tinereţe, de iluzii şi într-un minut îmbătrîneşte" (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică: „O aură lină şi plăcută răcoarea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeaţă, înotau acum în valuri de umbră şi de lumină, în tăcere şi în întristare, pale şi albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau şi se pierdeau în

fundul umbrei și al deșertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile mării de nisip cu mulțime de fețe, văzurăm piramidele" (*op. cit.*, p. 249). Tabloul este obținut de un penel delicat, care știe să evoce fundurile estompate. Cadența lui armonioasă se desfășoară în simetrii duale : aura este „lină și plăcută" ; malurile înotau în valuri de „umbră și lumină", dar și în „tăcere și întristare", fiind „pale și albe", cu ale lor „sate și curmali" etc. Va trebui să-l așteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul și cadența oratorică în descrierea peisajului.

1 TITU MAIORESCU

Însemnătatea contribuției lui Titu Maiorescu în ordinea artei literare nu este cu nimic mai prejos de aceea pe care el a obținut-o în atîtea alte domenii ale culturii naționale. Sînt cîteva orientări stilistice care devin imposibile îndată ce, după 1867, Maiorescu publică primele sale studii critice. Este adevărat că aceste studii privesc în primul rînd poezia lirică, înjosită în mai multe opere contemporane și a cărei îndrumare i se părea criticului mai urgentă. Cercetătorul de azi este totuși bucuros să afle, în primul volum al *Criticelor*, unele reflecții asupra prozei literare, analoage pînă la un punct acelora pe care Maiorescu le consacra liricii timpului său. Nu ne gîndim atît la considerațiile închinate prozei în *Direcția nouă*, care se mențin în generalități și se opresc, cu unele probleme de limbă, în vestibulul creației literare. Mai mult oferă Maiorescu în *Beția de cuvinte*, unde ne este indicat cu toată siguranța neajunsul pe care unii din scriitorii timpului, moștenindu-l de la retorismul înaintaș, îl perpetuau în ignorarea noilor cerințe ale momentului. „Beția de cuvinte" este forma epigonică și degenerată a retoricii. Ocupîndu-se astfel de elucubrațiile stilistice ale unui Pantazi Ghica, Maiorescu are ocazia să noteze : „În fantazia d-sale cea învăpăiată adjectivele înoată cu grămada, și d-sa pescuiește cînd pe unul, cînd pe altul și-l aruncă fără alegere în brațele vreunui substantiv. Folosul acestei procedări literare este că poți petrece timpul cu variații asupra aceleiași teme, cu combinări și permutări în margi-

nea numărului de cuvinte date. Înțelesul rămîne același și uneori fraza cîștigă" (*Beția de cuvinte*, 1873, *Critice*, I, p. 235). Procedeul semnalat este renumita „amplificare", punctul principal în tehnica stilistică a retoricei. Altă dată, mai tîrziu, cînd, în *Oratori, retori și limbuți* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el își dă bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată a retoricei clasice: „Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian cu *exordium, narratio propositio, probatio, refutatio, peroratio*, și la glasul său puternic se adăoga o frazeologie bogată și cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon" (*Critice*, III, p. 189). În locul acestor manevre oratorice, Maiorescu ar fi preferat „exactitatea și sinceritatea discursului" (*ibid.*, p. 191).

Aceste ieșiri critice, oarecum întîmplătoare, definesc bine rolul lui Maiorescu în dezvoltarea prozei literare. Prin el și după el retorismul pașoptist devine o categorie stilistică imposibilă. În răsturnarea de criterii pe care Maiorescu o provoacă se îngroapă reputația literară a lui Heliade. Dar, pentru a ne spune tot gîndul nostru, Maiorescu nu este, judecat după toată arta lui literară, atît de opus spiritului retoricei clasice. Scriitorul sobru și demn, care a fost și unul din cei mai însemnați vorbitori ai timpului său, nu se ridică atît împotriva retoricei, cît împotriva degenerării ei caricaturale, făcută din ostentație și intemperanță verbală. În articolul citat, el se arată plin de admirație pentru figura etică și estetică a oratorului antic, pe care îl definește împreună cu Cicero: *vir bonus dicendi peritus*. Astfel, unele din procedeele clasice ale retoricei, și, în primul rînd, amplificarea, observată în forma ei coruptă la un Pantazi Ghica, apare cu măiestrie sub pana sa. Iată, de pildă, în *Progresul adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pronunțate, în contrast cu vorba scrisă: „Scriem, pentru a ne răspîndi gîndirea mai departe decît o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude și își aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintîi: aducereaaminte e necredincioasă; vorba purtată de altul nu e gîndul vorbitorului, ci graiul purtătorului. De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică..." (*Critice*,

II, p. 245). Construcția acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările, cu periodizarea ei în termeni duali și contrastanți. Exemplul nu este unic. În același articol, aflăm și o altă dezvoltare retorică, susținută de comparații și înnobilată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răspîndește o idee nouă și fecundă, Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gînditorul, întrecînd primele deziluzii, se pregătește pentru noi avînturi: „durerea dă acum sufletului său ultima consecrațiune și o adîncime pînă atunci necunoscută. Din ea trebuie să adune puteri nouă și un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare își reîncepe lucrarea, și resignațiunea, ce de-acum înainte apare fără voie în toate manifestările sale, le dă un farmec surprinzător. În curînd felurite alte idei vin în ajutorul concepțiunii primitive, dar nu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasă de vară, ci se așează lin ca fulgii de zăpadă peste lucrarea sa, o acopăr, o ocrotesc și îi dau o nouă înrodire. A venit iarna vieții sale sufletești, timp de amorțire în aparență, dar în realitate timp de neobosită pregătire pentru renașterea primăverii" (*ibid.*, p. 252—253). Pasajul intervine într-un studiu a cărei temă este „evoluțiunea psihologică în judecățile literare". După cum se poate însă lesne constata, tema nu este tratată cu uscăciune științifică, ci în maniera somptuoasă și patetică a retoricei, dar cu măsură și cu demnitate.

În atelierul oratoriei găsește Maiorescu mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur, Maiorescu nu este un scriitor cu imaginația vie, cu paleta încărcată de culoare, deși pe-alocuri, după cum vom vedea îndată, comparațiile și metaforele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lui Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanța formulărilor sale. Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii lapidare. Scriitorul trecuse prin buna școală a literaturii și limbii latine, în care va lăuda mai tîrziu „brevietatea lapidară, vigoarea și energia stilului" cioplit parcă în granit (*Critice*, I, p. 282). Caracterul sentențios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se oprește din cînd în cînd pentru a lua forma maximei și apoftegmei. Dar maxime, sentințe, apoftegme nu sînt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare și tensiune ale debitului retoric? Azvîrlă o sentință un orator

de pe tribună în momentul culminant al expunerii sale și pronunță o apoftegmă un bărbat de stat sau un general în clipa supremă și reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rîndul ei, un fruct al conversației între oameni spirituali și comunicativi. Istoricește vorbind, maxima ca gen literar nu este oare, prin moraliștii francezi, un produs al culturii moderne în Franța vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea francez?[1] Apoftegma, sentința, maxima țintesc către efect; ele nu doresc numai să comunice, dar să convingă și să seducă, și dovedesc prin această finalitate a lor netăgăduita lor origine retorică.

Nenumărate sînt sentințele lapidare în scrisul lui Maiorescu. Astfel, vorbind despre lingușirea care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu își concentrează în formulă izbitoare cugetarea sa: „Corul de apologiști în cantitatea lui stă în proporție inversă cu valoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, și soarta prea blîndă, fiindcă a rezervat nulităților disprețul uitării în viitor, le mîngîie cu parfumul ieftin al lingușirilor majorității contemporane" (*op. cit.*, I, p. 140). Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei: „...nu fără lupte grele poți rupe roadele din pomul cunoștinței, și îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, lași o iluzie pierdută" (I, p. 141). Cine are vocațiune? „Acela are vocațiune care în momentul lucrării se uită pe sine" (III, p. 246). În ce constă obstacolul care se opune răspîndirii adevărului?... „Adevărata lui piedică nu era ignoranța, ci ignorarea" (II, p. 253). Care este caracte-

[1] Într-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul Zarifopol a pus bine în lumină relația în care stă maxima cu stilul vorbit și cu elocvența: „Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi se pare, un product evident și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin acelui stil. În general, se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditație, de cugetarea solitară și cît mai personală decît de comunicare și transmitere, în scurt de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială" (*Pentru arta literară*, 1934, p. 239).

ristica psihologică a tînărului ? „Omul tînăr nu este, ci devine ; numai despre omul bătrîn se poate întrucîtva zice că este, fiindcă a fost şi s-a dovedit" (II, p. 271). Şi în acelaşi sens : „Tinereţea e totdeauna o enigmă, vîrsta matură e dezlegarea enigmei" (II, p. 273). O mare bogăţie de maxime se găseşte în studiul despre *Oratori, retori şi limbuţi* : „Oratorul vorbeşte pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi" (III, p. 203). Şi în varietatea aceleiaşi idei : „Pe orator îl stăpîneşte scopul, pe retor deşertăciunea, pe guraliv mîncărimea de limbă. De aceea oratorul poate avea valoare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul nici una" (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme*, o serie de formulări din aceeaşi categorie, aşchii sărite din cioplirea blocului mai mare. Un editor ar putea spori şirul acestor aforisme cu tot ce le poate adăuga din abundenţă articolele critice şi filozofice.

Am amintit mai sus comparaţiile şi imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu se ivesc însă, ca să spunem aşa, cu o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte şi de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene au totdeauna o funcţiune practică şi retorică ; ele sînt mijloace în serviciul lucrării de comunicare a ideilor. Ele intervin în anumite momente caracteristice ale vorbirii, pentru a sprijini pe cale intuitivă raţionamentul şi pentru a smulge şi aprobarea acelora pe care expunerea abstractă de pînă atunci nu i-ar fi convins încă. Astfel, cînd scriitorul vrea să ne descrie retragerea în sine însuşi a gînditorului care a cunoscut primele decepţii legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine să întărească observaţia sa : „Nu cu pînzele desfăşurate îi pluteşte vasul spre marea senină, ci pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii în vechiul port al meditaţiunilor singuratice" (II, p. 252). Pentru a face mai uşor înţeleasă ideea despre „îngustimea" conştiinţei omeneşti, o imagine care variază renumitul mit platonician al peşterii vine să-şi ofere serviciile : „sufletul omului seamănă unei imense colecţii, cu mii şi mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peşteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decît cu un mic felinar blindat, al cărui focar strîmt ar arunca un mănunchi subţire de raze asupra cel mult şapte obiecte deodată" (II, p. 264). Îngustimea con-

științei este pricina faptului că mulți oameni de cultură nu ajung niciodată să se exprime deplin. Observația aceasta este oare lipsită de limpezime ? O comparație o va lămuri numaidecît : „Un izvor adînc este ascuns în fiecare om de cultură, însă, precum izvorul s-a format picătură cu picătură de la momentul nașterii, tot așa nu clocotește la lumina zilei decît picătură cu picătură pînă în momentul morții, și cei mai mulți din noi ajung chiar la ultima clipă a existenței lor fără să-și fi putut spune ultimul cuvînt" (II, p. 267). Gîndul despre nevoia disciplinei intelectuale, a sistematizării ideilor, găsește această imagine sensibilizatoare : „O mie de boabe stau împrăștiate în diferite locuri, tu îți pierzi vremea ca să le cauți una cîte una ; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucătură a mînei stăpînești totalitatea șiragului" (II, p. 273).

În planul imaginației maioresciene, trebuiesc amintite și acele cîteva portrete în care trăsătura fizică sprijină caracterizarea morală. Iată-l pe Leon Negruzzi : „înalt la statură, lat la față și la piept, cu umbletul balansat ca al marinarilor, cu gestul larg și cu rîsul zgomotos al temperamentului sanguinic, era mai întîi de toate un om bun la inimă, milos, cinstit și vesel pînă la ușurință" (III, p. 144). Portretul lui Giorgio Brătianu, personaj politic uitat astăzi, este prezentat în stilizare comică : „Mic de statură... îmbrăcat pururea în negru și cu părul negru, și cu niște ochi tot negri, a căror lumină sclipea neliniștit ca flacăra bătută de vînt, Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulele lui Quintilian... Avînd obiceiul de a trage tabac, avea și batiste mari de mătase roșie, și cînd își desfășura un asemenea drapel, în mijlocul discursului, era lucru știut că de-acum avea să reînceapă vorbirea cu puteri împrospătate" (III, p. 189). Iată-l pe Nicolae Blaremberg. „Înalt la trup, cu spinarea încovoiată, cu hainele prea largi ale omului prea subțire, cu părul răsfirat în puține șuvițe, cu ochii în fundul capului, cu o barbă rară care încadra neregulat o față îngălbenită, Nicolae Blaremberg, în relațiile sale cu colegii din Cameră, se arăta mai întîi de toate de o politeță exagerată — în limbagiul său franțuzit, el ar fi numit-o *obsequioasă* — și sub ea se ascunde permanenta iritare a unei ambiții nemărginite și ura împotriva tuturor oamenilor politici care se ridicase deasupra lui" (III, p. 191). Por-

tretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare*, acela al lui Lascăr Catargi (IV, p. 59), al lui G. Panu (V, p. 85 urm.), în cea mai mare parte acela al lui Dimitrie Ghika (V, p. 2 urm.) sînt constituite mai degrabă din trăsături morale şi au în genere vigoarea stilului său sentenţios.

Oricît ar fi funcţionat pe-alocuri fantezia lui Maiorescu, darurile lui scriitoriceşti trebuiesc căutate cu precădere pe alte tărîmuri decît ale imaginii. Una din uneltele artistice pe care le-a mînuit mai bine Maiorescu şi aceea care i-a asigurat mai multe succese este, fără îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maioresciană este altceva decît amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decît umorul mai degrabă blînd al lui C. Negruzzi şi Ion Ghica. Rîsul lui Maiorescu este tăios, dar demn. Este reacţia unui om care priveşte de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depăşească vreodată nivelul acelei urbanităţi în care se ghiceşte preocuparea omului de a se respecta mai întîi pe sine. Cum procedează ironia maioresciană ? Speculînd mai întîi comicul reducerii la absurd, ca atunci cînd, în *Poezia română*, transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenţia mai bine absurditatea ilariantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de transformare prozaică pune în evidenţă imagini ca, de pildă, aceea care vorbeşte despre „o buză pe care joacă coruri de nimfe" sau „inimi înfocate, legate de un imn cu stîlpări de nemurire", de care au rîs atîta contemporanii. Alteori, ironia maioresciană procedează prin micşorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluţionarilor terorişti de odinioară. „Radicalii terorişti din Franţa, continuă el, îşi executau dorinţele lor prin sînge, şi în contra lor a trebuit să opereze ghilotina ; radicalii noştri de astăzi îşi arată dorinţele dumnealor prin cerneală, şi în contra lor e destul să opereze o foaie de hîrtie sugătoare" (III, p. 48). Alteori întîmpinăm simularea tonului grav şi pedant sub care se dezvăluie curînd rîsul celui ce se înveseleşte pe seama adversarului. „Să nu surîdă nimeni, cetindu-le", îşi încheia un redactor al foii *Adunarea naţională* consideraţiile extravagante. „Acesta trece peste glumă ; onorabilă Adunare naţională ! exclamă Maiorescu în gravul stil al peroraţiei. Surîsul cel puţin trebuie să

ne fie iertat! Căci una din însușirile cele mai fericite ale neamului omenesc, și care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăți ale vieții sociale și literare, sînt tocmai acele mișcări jumătate trupești, jumătate sufletești, care încep cu simplul surîs și se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoștință pentru vioiciunea geniului antic ne-am dedat a o numi un rîs homeric" (I, p. 129). De fapt, veselia maioresciană nu urcă niciodată pînă la acest nivel al exuberanței. Ea opune mai degrabă măsura ei exceselor de atîtea feluri ale contemporanilor.

2 M. EMINESCU

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a se vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzînd în laboratorul unui alchimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat. Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăși. Cîteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adînci. Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității care amintește arta unui William Blake. Iată un apus de soare: „Departe, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare-că de vijelie, treceau pe cerul adînc-albastru; prin ei munții ridicau adîncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchete despicau pe ici, pe colo, negurile, și un brad se înalța singur și detunat pe-un vîrf de munte în fața soarelui ce apunea. Cînd soarele intră în nouri, ei părură roșii și vineți, tiviți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuri înalte, de spelunci

adînci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, şi numai din cînd în cînd, sfîşiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură" (*Sărmanul Dionis*, în *Scrieri literare*, ed. D. Murăraşu, p. 50). Caracterul fantastic şi vizionar al acestei descripţii provine din abundenţa ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din culoarea revărsată peste ea cu profunzime, din simbolurile care îi dau adîncimea unei vieţi morale. Alteori, elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună : „Cerul încărunţi de nouri, vîntul începu a geme rece şi a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Şerpi roşii rupeau trăsnind poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cînta adînc ca un prooroc al pierzării" (*Făt-Frumos din lacrimă*, *ibid.*, p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, aşa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificaţia spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însufleţeşte apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mişcare. Nourii sînt evocaţi trecînd pe cerul albastru. Munţii ridică adîncuri ca într-o catastrofă seismică. Vîntul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adînceşte viaţa lui morală. S-ar spune că natura întreagă este văzută de Eminescu ca o fiinţă însufleţită de o putere demonică, înzestrată cu o viaţă lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafaţa pitorească a lucrurilor ; pe Eminescu, adîncimea lor morală, expresiunea lor.

Observaţia este adevărată şi pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis : „Faţa era de acea dulceaţă vînătă, albă ca şi marmura în umbră, cam trasă fără a fi uscată, şi ochii tăiaţi în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră" (*ibid.*, p. 35). Şi mai departe : „Ridicîndu-şi căciula cea miţoasă, vedem o frunte atît de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu faţa într-adevăr plăcută a tînărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în viţe pînă pe spate, dar uscăciunea neagră şi sălbatecă a părului contrasta plăcut cu faţa fină, dulce şi copilărească a băietanului" (*ibid.*, p. 36). Pictorul expresiunii coboară în adîncimile psihologice ale eroului său, unde găseşte aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocenţa copilărească. Vrednic a

fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon" eminescian, personaj comun liricei și povestirilor poetului.[1] În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întîmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă și aci: „Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacți și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprîncene stufoase și îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară" (*ibid.*, p. 140—141). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuințarea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grupe de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și cum ele ar aparține de drept aceluiași plan. Ni se vorbește, astfel, de o „evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare" (p. 45). „Ghebos" și, la rigoare, „fantastic", sînt însă trăsături văzute; în timp ce „evlavios" este obiectul unei intuiții spirituale. Diferența de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze acești termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanța morală se introduce și în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului trial sînt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată cîteva din ele: „...o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare" (p. 47), „...ochii ei... se îndreptară spre el, adînci, miloși, plutitori" (p. 75), „...ochii... mai dulci, mai întunecoși, mai demonici" (p. 102), „...fantasmă palidă, sceptică, lungă" (p. 162), „...un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pămînt" (p. 167), „...glasul ei dulce și moale și încet" (p. 148), „...un valț turbat, înamorat și trist" (p. 178), „...frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă" (p. 219) etc.

---

[1] Asupra „demonului eminescian", v. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acela consacrat *Luceafărului*.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor şi descrierilor apar în proza lui Eminescu comparaţiile morale, adică acele care ilustrează şi întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă*, eroul împreună cu fata răpită „fugeau prin noaptea pustie şi rece ca două visuri dragi" (p. 15). Altă dată, „luna palidă trecea printre nouri suri ca o faţă limpede prin mijlocul unor vise turburi şi seci" (p. 22). Un colţ de stîncă ivit deodată în calea fugarilor le apare „sur, drept, neclintit, un uriaş împietrit ca spaima" (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcţiunea mai generală a comparaţiei, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparaţia lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendinţă a artei lui scriitoriceşti. Cînd n-avem de-a face cu comparaţii morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuţinează mai degrabă consistenţa lor materială, promovîndu-le către fantomatic şi diafanitate, ca atunci cînd ne vorbeşte despre „haina ei albă şi lungă (care) părea un nour de raze şi umbre" (p. 9), despre „o faţă mai albă ca argintul crinului" (p. 4), despre „anii vieţii lui... ca o frunză pe apă" (p. 37), despre „degetele ei ca din ceară albă" (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profuziunea culorilor morţii, a „vînătului" şi „argintului", care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistenţă de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sînt mai totdeauna vineţi, lumina lunii este argintie. Vinete sînt însă şi stelele: „vînăta stea a dimineţii" (p. 41). Un personaj este întrevăzut în semiîntunericul vînăt al odăii" (p. 111). Unui altuia i se observă „buzele strîns lipite, vinete" (p. 139). Un altul sărută „ochii cei de foc vînăt ai icoanei" (p. 150). Altă dată ni se vorbeşte despre „capul vînăt al acelui amic nefericit" (p. 155), despre „paloarea sa mai adîncă, vînătă" (p. 167), despre „ochii stinşi de vreme (ce) păreau că lucesc ca două flori vinete" (p. 173), despre chipul unui mort peste care „curgea spuma cea vînătă a morţii" (p. 204), despre „pielea cea vînătă de pe faţa bătrînului" (p. 206), despre „o vînătă şi lucie ţeavă de puşcă" (p. 220) etc., etc. Mai deasă este notaţia argintului: „nourul de argint" (p. 47), „sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii" (p. 48), munţii îşi aprind „jăratecul de argint al fruntilor lor"

(p. 50), rătăcind în timpul nopții, Dan privește „curțile albe ca argintul" (p. 56), luna apare „ca un scut de argint" (p. 57), „albă, ca argintul noaptea, trecea Maria..." (p. 66), rîul se limpezește sub soare „de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui" (p. 66), izvoarele șerpuiesc „cu argintul lor fluid" (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții „o fantasmă de argint pe un cîmp de argint" (p. 173), un crin este „strălucit ca argintul" (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub culorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adîncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii *adînc*, *adîncime*, *intensiv*, apăruți cu această mare frecvență mai întîi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă*... „împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adîncul sufletului său" (p. 5). Tot acolo... „în piepturile păstorilor încolțea un dor adînc, mai întunecos, mai mare — dorul voiniciei" (p. 6). Altă dată ni se vorbește despre „ochi de o adîncime nespusă" (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis : „Crezi că te-aș fi ales de discipolul meu, de nu te știam vrednic și adînc ?" (p. 54). Maestrul revelă învățăcelului : „sufletul tău nemuritor, nesfîrșit în adîncimea lui" (p. 54). Într-un rînd se face observația : „Cînd națiunea e-n întuneric, ea doarme în adîncimile geniului și a puterilor sale neștiute" (p. 143). Observînd fizionomiile, scriitorul observă : „fața sa devenea din ce în ce mai profundă și mai expresivă" (p. 144) sau „o gîndire adîncă părea că o coprinsese" (p. 156). Ea ascultă „o rugăciune divină, adîncă, tremurătoare" (p. 148) etc., etc. Adîncimea este — ca să spunem așa — calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive : „Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate" (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Și mai departe : „Ochii lui cei moi și străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă cîteodată atît de bine băieților" (p. 36). Altă dată auzim exclamația : „Cîtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor !" (p. 73). Despre Cezara ni se spune : „ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surîdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce vo-

luptate" (p. 131). Nimeni nu s-a oprit în aceeași măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl privește, din ascunzișul ei, pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățișări sînt, printre altele, de un aprig erotism. De asemeni, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor și al stărilor de adîncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă și aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adîncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a cîștigat însă fantezia avîntată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisajul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în *Cezara* sînt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre. [1] Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus. Iată peisajul lunar, creat de fantezia lui Dionis: „Înzestrat de o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stînci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorîte în fundul rîpelor, pînă într-o vale întinsă, tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer" (*ibid.*, p. 65). Pasajul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cîntă, cu frunze îngreuiate de gîndaci ca pietre prețioase, cu pînze de paianjen sclipind ca o punte de diamante azvîrlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care nici un scriitor nu se gîndise încă a-l pune la contribuție.

Legătura care unește pe scriitorii „Junimei" provine nu numai din barajul pe care ei îl opun retorismului mai vechi, dar și din contactul pe care îl stabilesc cu viața, cu limba și cu inspirația populară. Necesitatea acestui contact, afir-

[1] V. și observațiile d-lui Mircea Eliade, în *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor*, 1 iulie 1939.

mată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei", cu diferențe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferențe, decît înfățișarea modului în care ei tratează materia obștească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei.* Peste materia comună și cîteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sînt, de pildă, frazele stereotipe revenind ori de cîte ori anumite situații analogice se refac, elementele artistice ale povestirii se dilată și cresc mult peste nivelul obișnuit poporului. Intensitatea fastuoasă a culorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc. Dar există, în stilizarea eminesciană a basmului, nu numai mai mult aur și argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar și o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței și ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Cînd, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala „înaltă, susținută de stîlpi și de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mîndră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din cîte un singur mărgăritar mare" (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcția ei. Cînd însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, „hainele ei umede de ploaie (care) se lipise de membrele dulci și rotunde" sau cînd notează : „mergeau așa de iute, încît i se părea că pustiul și valurile mării fug, iar ei stau pe loc", sîntem tot atît de conștienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoricești care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăsește, de fapt, sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cît de cît completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în rîs lucrurile sau gîndurile în fața cărora se oprește mai întîi cu gravitate : un joc obișnuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sînt de căutat în acele pagini ale *Sărmanului Dionis,* unde după adîncile reflecții inițiale asupra idealității spa-

ţiului şi timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale oraşului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adîncile gînduri de mai înainte : „existenţa ideală a acestor reflecţiuni avea de izvor de emanaţiune un cap cu plete de o sălbăticită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel" (p. 34). Ploaia care cădea cu abundenţă inundă literalmente pe metafizician : „Umbra eroului nostru dispărea prin şiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat şi te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie — hainele lui ude — sau metafizica". Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femei cu faţa acoperită „asemenea zeilor întunecaţi din epopeile nordice" sau beţivi — şi deodată fantasticul irumpe cu violenţă — care „îşi făceau de vorbă cu părepii şi cu vîntul" (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis*, în *La aniversară*, în *Archaeus*, elementul de contrast şi de echilibru, în lipsa cărora comparaţia ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei*, de pildă, nu sînt nicidecum scutite.

3 I. CREANGĂ

Cititorul lui Creangă este mai întîi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor*, ale *Poveștilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sînt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de răspîndire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbește prin Creangă, atunci cînd sub pana sa apar expresiile : „înaintat la învățătură pînă la genunchiul broaștei" : „s-a dus unde i-a fost scris" ; „tot îs mai aproape dinții decît părinții" ; „îi plin de noroc cu broasca de păr" ; „biserica-i în inima omului" ; „ce ți-i scris în frunte ți-i pus" ; „ne-am pus bine-rău gura la cale" ; „las-o moartă în păpușoi" ; „tot pățitu-i priceput" ; „mă lăsă cu pielea goală în baltă" ; „milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima" ; „mi-am ținut cuvîntul de joi pînă mai de-apoi" ; „a fi prieten unghie și carne" ; „a da cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă" ; „ne era a învăța cum nu-i e cînelui a linge sare" ; „na-ți-o bună, că ți-am frînt-o" ; „ne ducem dracului pomană" ; „a prins pe Dumnezeu de-un picior" ; „o noapte nu-i legată de gard" ; „lucrul ieșea gîrlă din mînile lor" ; „mi-a trecut ciolan prin ciolan (de oboseală)" etc., etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile

lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întîmplător, prin care se rostește fantezia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecății literare. Zicerile tipice sînt în Creangă mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încîntat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu nesecatele ei posibilități de culoare și umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și inconștientă, pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este, de fapt, creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește. Care sînt aceste mijloace ? Toate decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decît absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întîi formele graiului viu : „Ș-apoi dă, Doamne, bine" ; „și vorba ceea" ; „hăt bine" ; „ei, ei, ce-i de făcut ?" ; „scurt și cuprinzător" ; „haidem" ; „de voie, de nevoie" ; „pace bună !" etc., apoi numeroase onomatopei : *hîrști ; hai, hai ! hai, hai ! ; zvrr, huștiuluc ! ; foflenchiu ; popîc ; zbr ; durai-vurai ; teleap-teleap ; horp* etc., rimele și asonanțele structurate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap-Alb* : „toate-mi mergeau după plac, fără leac de supărare" ; „nu-i după cum gîndește omul, ci-i după cum vrea Domnul" ; „cînd sînt zile și noroc, treci prin apă și prin foc" ; „vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorilă, nepot de soră lui Pîndilă, din sat de la Chitilă, spre drum de Nimerilă" („ori din tîrg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai

dați" ; „parcă-i un boț-Chilimboț-boțit, în frunte cu un ochi, numai să nu-i fie de deochi !" ; „taie de unde vrea și cît îi place, tu te uiți și n-ai ce face" ; „feciori de ghindă, fătați în tindă" ; „ce-i păți, cu mine nu-i împărți" ; „omul are un dar și un amar" ; „și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul" ; „nici la stat, nici la purtat".[1] Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunei ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Oralã este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decît acel artistic al defilării lor cu atîtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul : „Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare ; lăiți și paturi de jur-împrejur ; lîngă sobă, altul ; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte custuri tăioase, muschea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hîrbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar" (*Amintiri*, în *Opere complete*, Ed. „Cartea românească", 1938, p. 59). Iată și pe jupîn Ștrul din Tîrgul Neamțului, „negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri" (*Moș Nichifor Coțcariul, ibid.*, p. 102). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atît de frecvente ale lui Rabelais, care descrie, de pildă, costumul călugărilor din mînăstirea Thélème : *„Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aigueille entortillé, ou, scelon que bon leur sembloient, et correspondent*

[1] Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelente observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d- Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor*, septembrie-noiembrie 1938.

à la disposition de l'air, de satin, damas, velours orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune clair, rouge cramoysi, blanc, drap d'or, toille d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes" etc. (Gargantua, I, 56, ed. Garnier, vol. I, p. 147).

Rabelais este, dealtfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulația enormă, care face din Oșlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua și Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personaje, nu numai prin umorul abundent, dar și prin oralitatea stilului, care îl determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia și asonanța și să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte. [1]

Orală este, în sfîrșit, frumoasa cadență, mai puțin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unități ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanță alcătuiește un tablou plin de o armonie opulentă și variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale peri-

[1] Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii și ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinități literare, menit să lumineze mai adînc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipului în care seminariștii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière (*La vie et l'oeuvre de Creangă*, Paris, 1930, p. 197, 213) că „...amintește în mod singular pe acela al lui Rabelais". Altă dată, criticul francez remarcă „verva uneori prolixă și cam groasă, dar atît de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gîndi la verva lui Rabelais". În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu (*Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagruelești" figurile mitologice din *Harap-Alb*. În fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu (*Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creangă „un procedeu tipic autorilor cărturărești ca Rabelais, și, în linia lui, ca Sterne și Anatole France, și anume paralela continuă, dusă pînă la beție, între actualitate și experiența acumulată" prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deține, dealtfel, nu din știința cărților, ci din tradiția orală. Greu se poate face totuși o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecția scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiției.

oadei de 8—12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) —7 silabe:

8 silabe „Dragu-mi era satul nostru
11 cu Ozana cea frumos curgătoare
8 și limpede ca cristalul,
12 în care se oglindește cu mîhnire
6 Cetatea Neamțului,
5 de-atîtea veacuri!
9 Dragu-mi era tata și mama,
7 frații și surorile,
7 și băieții satului,
11 tovarășii mei din copilărie,
12 cu cari în zilele geroase de iarnă,
11 mă desfătam pe gheață și la săniuș;
3 iar vara
11 în zilele frumoase de sărbători
6 cîntînd și chiuind,
15 cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase,
7 prundul cu știoalnele,
8 țarinele cu holdele,
6 cîmpul cu florile
6 și mîndrele dealuri,
10 de după care-mi zîmbeau zorile,
12 în zburdalnica vîrstă a tinereții."

•

6 „Nu știu alții cum sînt,
2 dar eu,
12 cînd mă gîndesc la locul nașterii mele,
12 la stîlpul hornului unde lega mama
10 o șfară cu motocei la capăt,
12 de crăpau mîțele jucîndu-se cu ei,
10 la prichiciul vetrei cel humuit
11 de care mă țineam cînd începusem
6 a merge copăcel,
11 la cuptorul pe care mă ascundeam,
12 cînd ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca
10 și la alte jocuri și jucării
13 pline de hazul și farmecul copilăresc,
9 parcă-mi saltă și-acum inima
5 de bucurie."

Aceste ample structuri sonore se pot, aşadar, cu uşurinţă desface în grupuri de silabe, relativ regulate atît prin numărul lor, cît şi prin alternanţa accentelor. Unele din unităţile ritmice analizate mai sus sînt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încîntare, chiar cînd ochiul le citeşte. O deosebită atenţie acordă Creangă şi sfîrşitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri:* „în zburdalnica vîrstă a tinereţii" (p. 77), „parcă-mi saltă şi-acum inima de bucurie" (p. 35), „şi pe băţ îşi descarcă mînia în toată puterea cuvîntului" (p. 37), „pînă ce nu ne zgîriau şi ne stupeau, ca pe noi" (p. 37), „cu un car încărcat cu lodbe de fag" (p. 59), „cumplit meşteşug de tîmpenie, Doamne fereşte" (p. 61), „c-o sărutare plină de foc" (p. 67) etc.

Artistul se vădeşte în Creangă nu numai prin puternicul lui simţ muzical, care îl făcea să-şi citească tare frazele, ca Flaubert altădată, pentru a le proba în ritmul şi sonoritatea lor, dar şi prin puterea vie cu care îşi reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni pînă la armonia perioadelor sale, a fost dealtfel observată mai tîrziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvîntului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenţi mai mult la puterea lui de a-şi reprezenta vizual oamenii şi lucrurile observate altădată, încît într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga (*Pagini de critică din tinereţe*, p. 181) scrie: „...ca şi poporul, călăuza şi inspiratorul lui unic, el are puţine idei abstracte în minte: icoanele, senzaţiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzaţională; el vede admirabil; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeţi îşi pun adînc pecetea în masa creierilor lui, scăldaţi de un sînge îmbelşugat în globule, şi urma lăsată nu se mai şterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dînsa; ea, senzaţia, i se prezintă înainte cu bogăţia ei de culori şi lămurirea de contururi, gata să ieie trup sub condei."

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisajul este ca şi inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notaţiile *Amintirilor* viziunea Cetăţii Neamţului „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger" (p. 55), sau aceea a Munţilor Nemţeni,

sfîrșind în alegorie : „uriești munți, cu vîrfurile ascunse în nori, de unde purced izvoarele și se revarsă pîraiele cu răpejune, șoptind tainic în mersul lor neîncetat, și ducînd poate cu sine multe, multe patimi și ahturi omenești, să le înece în Dunărea măreață" (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sînt însă rare în opera lui Creangă. Mai des se oprește el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparații și epitete generale rămîne totuși în amintire, cu a lui „barbă în furculiță și favorite frumoase ; cu plete creț și negre ca pana corbului ; cu fruntea lată și senină, cu sprincenile tufoase ; cu ochii mari, negri ca murele și scînteitori ca fulgerul ; cu obrajii rumeni ca doi bujori ; nalt la stat, lat în spate, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare" (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general și valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor și oamenilor, cît în evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său „pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul ; și de cade jos, crede că l-a trîntit calul, și pe băț își descarcă mînia în toată puterea cuvîntului..." (p. 36—37) ; fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care elipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii : „și nebuna de mătușa Mărioara, după mine ; și eu fuga iepurește prin cînepă și ea pe urma mea, pînă la gardul din fundul grădinii, pe care neavînd vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cînepă, fugînd tot iepurește, și ea după mine pînă-n dreptul ocolului, pe unde-mi era iar greu de sărit ; pe de laturi iar gard ; și hîrsita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului ! Cît pe ce să puie mîna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga" etc. (p. 42—43) ; fie că, în *Harap-Alb*, evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles : „Nu era chip să te apropii de dînsul, că așa tre-

mura de tare de parcă-l zghihuia dracul. Şi dacă ar fi tremurat numai el, ce ţi-ar fi fost? Dar toată suflarea şi făptura de prin prejur îi ţineau hangul; vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni blăstămîndu-şi ceasul în care s-au născut" (p. 230). În aceeaşi linie plină de viaţă şi de mişcare stă scena încăierării între Pavel şi Ion şi atîtea altele din *Amintiri* sau din *Poveşti*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănata lui putere de a evoca viaţa, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămînînd un reprezentant tipic al „Junimii", prin acea vigoare a conştiinţei artistice care îl uneşte aşa de strîns cu Maiorescu şi cu Eminescu, bucuroşi din primul moment a fi ghicit în el o conştiinţă înrudită.

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani mai devreme decît *Amintirile* aceluiași, întîmpinăm formele orale și zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: „Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu! Este om bun; a învățat multă carte și cîntă mai frumos decît chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și cînd ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iac-așa, mergînd și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu de vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde-fățiș" (*Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, 1938, p. 7—8). Pentru desăvîrșita stăpînire a acestei unelte stilistice îi lipsește însă lui Slavici jovialitatea și verva lui Creangă. El întrebuințează dealtfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda*, cînd, după ce evocase împrejurările din Sărăceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuși, istorisirea continuă din punctul acestuia de vedere și cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoțești:

„*Sfînta Scriptură* ne învață că, întocmai precum plugarul trăiește din rodul muncii sale, și păstorul sufletesc, care slujește altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Și părintele Trandafir și într-asta era credincios către sfînta învățătură ; el totdeauna a lucrat numai pentru povățuirea sufletească a poporenilor săi, așteptînd ca aceștia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic" etc. (*ibid.*, p. 17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaștem cu toată hotărîrea lui Slavici.

Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract : „Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe" etc. (*ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenușiul acestui limbaj : „a da ajutor sufletesc celor rătăciți... tainicul înțeles al chemării... momentele grele" și atîtea alte expresii din aceeași categorie uzată, cîte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbutește Slavici să dea personajelor lui o viață interioară, surprinsă într-o adîncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vede oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înțelesul, mecanismul și foloasele scrisului și ale cititului : „Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deși nu înțelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul și a început să învețe a-și scrie numele. L-a scris o dată, l-a scris de două, de zece, cu atît mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de cîte ori suna într-un fel el scria aceeași slovă. El a luat apoi caietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sînt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu putință ca unul să citească ceea ce au scris

alţii, fiindcă toţi cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse ameţeala. Această înţelegere între un număr nesfîrşit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu putinţă ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alţii să citească astăzi? La asta nu s-a gîndit niciodată. Era cu putinţă ca doi oameni care nu se pot înţelege prin grai viu, să se înţeleagă în scris, şi dacă ungurul ori neamţul nu ştie românește, el nu are decît să scrie, pentru ca să-l înţeleagă ce vrea să zică?" (*ibid.*, p. 117—118).

Cînd însă moralistul şi logicianul priveşte la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puţin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aştern notaţii, precum: „nu e însă negură; cerul e senin; vîntul se mişcă leneş în răcoarea dimineţii" (p. 49), nu sînt ale unei imaginaţii înzestrate. Scriitorul reintră, aşadar, în sine şi mişcarea aceasta este atribuită personajelor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuşi: „Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară cînd luna nu se mai văzu decît în mărginile argintate ale nourului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părîndu-i ca nişte vedenii fără de trup, care se leagănă în văzduh". La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci şirul gîndurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă: „Aşa se năştea un gînd pe altul în sufletul lui; intra tot mai adînc în această lume, pînă nici nu mai ştia dacă se află aici ori colo" (*ibid...* p. 55).

Imaginaţia lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantezia lui vizuală. Puţine cuvinte îi stau la dispoziţie cu toate împrumuturile pe care se întîmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvîntul particular. Nici provizia de termeni ai regiunii în care copilărise şi din care păstra atîtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-acolo nu îmbogăţesc vocabularul lui. Claritatea fiind ţinta pe care o urmăreşte mai adesea, Slavici va întrebuinţa de preferinţă cuvîntul general, repetîndu-l ori de cîte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul aceloraşi fraze, fără să se lase stînjenit de ucigătoarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povesteşte că Huţu voia s-o „prindă"

pe Lina, în timp ce toată lumea rîdea că nu putea s-o „prindă", după cum pe Veturia nu putea s-o „prindă" niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea" pe loc (p. 139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulţumeşte însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fiece pas exemple din aceeaşi categorie, pe care modestia conştiincioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlăture cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.

5 I. L. CARAGIALE

Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se găsește deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depășește de cîteva ori cadrele realismului. Totuși, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toți acei înaintași care, înaintea lui și cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvîrșească, au încercat o artă ancorată în categoria „adevărului". În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înțeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricei clasice, care continua să înlănțuiască nu numai pe scriitorii militanți din prima jumătate a veacului, dar și pe unii din scriitorii apreciați ai timpului său. Propriile lui săgeți împotriva retoricei clasice amintesc pe acele azvîrlite de Titu Maiorescu ; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conștiinței sale artistice îndreptățesc alăturarea lui de ceilalți scriitori ai „Junimii". Ironia însăși era o unealtă mult experimentată de vestita societate literară, pe care o înveselise umorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuțită adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conştientă. În *Cîteva păreri* (1896), adevărată artă poetică a marelui scriitor, sînt notate directive şi principii în legătură cu esenţa operei literare şi cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. Întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale ştie să deosebească între „stil şi manieră". „Între stil şi manieră, scrie Caragiale, este aceeaşi deosebire ca între organismul necesar al fiinţei vii şi structura voită a lucrului artificial" (*Opere*, vol. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparaţia dintre *Hernani* al lui Victor Hugo şi *Othello* al lui Shakespeare. În opera lui Hugo, „discursuri academice", „blesteme retorice", oraţiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă şi plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Cînd Othello crede a fi descoperit vinovata legătură de dragoste dintre Desdemona şi Cassio, el nu găseşte să spună decît aceste cuvine: „Cum să-i omor?" „Căci, din două una, raţionează Caragiale, ori (Othello) e în adevăr gelos pînă la cumplita crimă, şi atunci n-are vreme să mai ţină discursuri, şi mai cu seamă kilometrice, şi încă în versuri distilate; ori, dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi n-are să se mai potrivească, la urmă, crima deloc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deşi «turc stupid», o ştie bine aceasta şi, fiindcă lui crima îi trebuie, renunţă la discurs, şi foarte cuminte face" (*ibid.*, p. 60). Iată ceea ce nu înţelesese Hugo: caracterul manierat al intervenţiei retorice, adăugată în chip artificial întregului, care îşi pierde astfel spontaneitatea şi necesitatea sa de organism viu. Dacă Hugo şi, împreună cu el, atîţi alţi scriitori, mari sau mici, au putut cădea în această eroare, lucrul se datoreşte străvechei iniţieri retorice, propagată prin şcoalele noastre. „A! sfîntă retorică! exclamă Caragiale. Cu multă pietate mi-aduc aminte de savantul *Cours français de Rhétorique*, prima ţîţă de la care am supt laptele ştiinţei literare (*ibid.*, p. 64). Într-un astfel de curs se putea afla că stilurile sînt închegări fixe şi codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut înainte de a apărea noi. Străvechea înţelepciune retorică ne învaţă că există stiluri clare şi concise, pompoase şi uşoare, măreţe, simple şi sublime, pa-

tetice, largi, ornamentate și înflorite. Ar fi destul deci să-ți alegi stilul operei tale, pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ți-l garantează. Cît despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda, de asemeni, tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosință împrumută neapărat agrement și distincție vorbirii. Față de acest mod de a înțelege fabricatul literar, atins de indelebila marcă a manierismului, conștiința de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieții. Nu există, așadar, mai multe feluri de stil și nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil : „stilul potrivit", haina unică a trupului individual care trebuie învestmîntat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputință de convertit în formulă generală și de întrebuințare obștească, rezultă din aceea că, privit în esența lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfășoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru și a ritmului în care, prin creația de artă, sufletul nostru îi răspunde : *Ritmul — iată esența stilului*". Potrivirea acestor două mișcări este un rezultat extrem de delicat, efectul unui echilibru foarte labil. Scriitorii trecuți prin școala retorică îl strică adeseori, cînd, în loc să asculte mișcarea vieții, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor.

Caragiale a folosit de cîteva ori în chip ironic categoriile retoricei clasice. În *Două loturi*, cînd Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, îndelung și cu deznădejde căutate, autorul intervine patetic : „Toți zeii ! toți au murit ! toți mor ! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea, nemuritoare ca și el !... Sînt aci !... aci biletele !... aci era soarele strălucitor, căutat atîta timp orbește pe-ntuneric ! D. Lefter e liniștit — acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan : fața ei este senină, fără creț, pe cînd în fundu-i zac atîtea sfărîmături de corăbii, înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman" (*Opere*, I, p. 160). Procedeul, cuprinzînd invocația patetică, aluzia mitologică, solemna comparație consacrată, este folosit cu intenție vădită de a-l compromite, prin aplicarea lui

la o împrejurare trivială. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii. Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul nuvelei notează : „Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un tîrziu, cine vizita mînăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfîntă, cu o aluniță mare păroasă dasupra sprîncenei din stînga și cu privirea extatică..." Urmează, împreună cu manierata evocare a celor doi eroi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor manii. „Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, încheie Caragiale, prefer să vă spun drept : după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întîmplat cu eroul meu și cu madam Popescu" (*ibid.*, p. 163). Caragiale declară deci a nu dori să facă parte dintre „autorii cari se respectă și sunt foarte respectați". El renunță cu dragă inimă la beneficiile patosului retoric, în faldurile căruia atîți scriitori ai tradiției clasice se învestmîntau ca într-o haină a demnității. Renunțînd la patosul retoric, ironistul Caragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi rîvnit în noua constelație a realismului european. [1]

Caragiale nu cultivă ceea ce am văzut că se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral al omului. În *Cîteva păreri*, ironia sa se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar și împotriva așa-numitei „analize psihologice" (*Opere*, III, p. 73). Incisivul și, pe alocuri, adîncul psiholog Caragiale crede a se putea dispensa de mijloacele analizei psihologice. Prezentarea faptului nud și a vorbei izvorîte din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară. „Dar atunci,

[1] Pentru folosința ironică și antiretorică a comparației nobile, v. și pasajele din *High-Life :* „S-a petrecut pînă la șapte dimineața, cînd aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu privirile ei lumina petroleului, amintind inefaticabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă" (*Opere*, I, p. 209). „Aurora cu degetele ei de roză..." este o imagine homerică, filtrată prin clasicismul francez. Caragiale o întrebuințează cu ironie. Personajul caragelian, Edgar Bostandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea pe frumoasa doamnă Athenaïs Grégoraschko cu *divina Hebe* (*ibid.*, p. 211).

întreabă presupusul contrazicător al lui Caragiale, vrei să reduci nuvela la proporțiile unui simplu fapt divers de ziar, și romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc!" „Ba nicidecum, i se răspunde, dar plimbă-mă pe mare la vreme și cu socoteală. Toate priveliștile mării și toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îți sînt gratuite și mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul..." Adevărul este, pentru realist, senzație; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzația în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conștiente de poziție pe care o operează Caragiale.

Renunțînd la portretul moral și la despicarea complexelor sufletești, Caragiale nu folosește mai mult nici așa-numitul portret fizic. Rareori întîlnim evocarea aparenței umane, ca în *Păcat*: „Un băietan voinic — barba de-abia-i mijește, și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blînzi" (I, p. 22). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este reacția fiziologică, vaga senzație organică, cenestezia eroilor. Cînd băietanul din *Păcat* înțelege că a fost remarcat de fata din vecini: „Trupul tînăr se simți furnicat din creștet pînă-n tălpi de un fior fierbinte... Căldura toată i se urcă la frunte" (I, p. 23). Iar cînd imboldul iubirii crește în el: „Flăcăul își umflă pieptul, întinzîndu-și brațele amorțite de friguri pînă-i trosnesc încheieturile" (I, p. 24). Somnul îl cuprinde tîrziu: „Se trîntește pe brînci în pat, își reazimă inima, în care simte o strînsoare nedefinită, pe mîna dreaptă, și pe cea stîngă fruntea caldă" (I, p. 25). Cînd pătrunde, în fine, în apartamentele iubitei: „aude urechile cum îi țiuiesc de tare și simte genunchii părăsindu-l" (I, p. 26). În *O făclie de Paște*, Leiba Zibal adoarme: „Foarte trudit, omul își încolăcește brațele pe masă și-și așează pe dînsele capul, care-i arde tare. La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului" (I, p. 57). Cînd teroarea pune stăpînire pe hangiu: „Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gîndul tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete" (I, p. 61). Iar cînd amenințarea devine imediată: „Leiba simți că i se sting puterile și se așează la loc pe prag" (I, 62). Numeroase sînt notațiile fiziologice în povestirea *În vreme*

de război. Teroarea hangiului Stavrache este evocată cu amănunte culese din cîmpul modificărilor organice: „Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de cîteva ori iute și apoi rămaseră mari, privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări neînchipuite; mîinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului" etc. (I, p. 179). Iar cînd fratele pierdut de mult reapare ca o întruchipare a visurilor lui de groază și îi oferă să bea: „Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-ncleștată, tremurînd și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sîn" (I, p. 180). În povestirea *La conac* ni se prezintă, cu ocazia călătorului care întrupează, fără îndoială, ispita diavolească, schița unui portret fizic: „Călătorul după chip și port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă pîn sate după daraveri; un roșcodan grăsuliu, cu fața vioaie; cîrn și pistrui; dar om plăcut la înfățișare și tovaroș glumeț, numai atîta că e șașiu..." Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notația reacției fiziologice pe care o produce vederea ciudatului călător, ca un element care acordă un mare spor de viață imaginii. Cu privirea sa crucișe, „cînd se uită drept în ochii tînărului, îi face așa ca o ameteală, cu un fel de durere la apropierea sprîncenelor" (I, p. 220). În *La hanul lui Mînjoală,* rătăcirea prin noapte este redată mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic: „Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergînd cu capul plecat ca să nu mă-nece vîntul, începui să simt durere la cerbice, la frunte și la tîmple fierbințeală și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gîndit eu, dîndu-mi căciula mai pe ceafă și ridicîndu-mi fruntea spre cer. Dar vîrtejul norilor mă ameța; mă ardea sub coastele din stînga. Am sorbit în adînc vîntul rece, dar un junghi m-a fulgerat pîn tot coșul pieptului de colo pînă colo. Am plecat bărbia. Căciula parcă mă strîngea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblînc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!" (I, p. 144). În *Două loturi,* după prima zi a infructuoasei căutări a biletelor: „D-l Lefter a căzut pe o canapea sfărîmat de oboseală; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lin-

gurea, parcă-l lua o apă ; a moțăit de cîteva ori și-a adormit" (I, p. 150). Cînd coana Lucsița în *La Moși* se întremează, printr-o băutură răcoritoare, din sfîrșeala pe care i-o provocase oboseala și căldura anotimpului, Caragiale notează : „În cîteva clipe, moașa Lucsița s-a simțit reîntremată : sfîrșeala și acel sentiment de pierzare, care-i vine omului cînd simte un gol de haos la lingurea, au dispărut cu desăvîrșire" (I, p. 279). Atîtea exemple sînt suficiente pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viață interioară. De cîteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici perduți în gîndurile și terorile lor. În pictura internă a omului, Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.

Dincoace de senzația organică, mai sus, în planul gîndurilor și simțirilor, care-i traversează personajele, Caragiale oprește de asemeni notația sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecție psihologică, adică o operație intelectuală care menține distanța dintre scriitor și complexul sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzînd în actualitatea sufletească a unora din personajele carageliene, nu sîntem obligați să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanța dintre acesta și oamenii pe care-i zugrăvește este suprimată, prin fuziune simpatetică, încît viața interioară a acestora nu este „oglindită", ci „produsă". Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci „vedem" oarecum personajele gîndind și simțind. Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci „expozitiv", ci „simpatetic". Iată, de pildă, pe băietanul din *Păcat* consumîndu-se de dragoste și așteptare : „Trei nopți de pîndă... patru... cinci... și tot atîtea zile mai grele ca nopțile ; ceasuri de cursuri și meditații... zgomotul camarazilor, neputința de a sta singur cu închipuirea lui... și frigurile... și ferestrele tot închise... și perdelele veșnic lăsate" (I, p. 25). Stările interioare, notate

în discontinuitate, ca tot atîtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sînt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăieşte prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic al autorului. În *O făclie de Paşte*, poate singura nuvelă în care Caragiale a ţinut să trateze „un caz" sufletesc, după maniera naturalismului psihologic, aşa-numitele „analizee" sînt atribuite unor personaje secundare, studenţi care se întreţin, în faţa lui Leiba Zibal, despre împrejurări uluitoare de asemănătoare cu ale lui. Cînd scriitorul însuşi apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie: „Hangiul, posomorît, se puse să rumege în minte tot ce auzise... În tăcerea nopţii, pierduţi în întuneric, un bărbat, două femei şi doi copii fragezi, smulşi fără veste din braţele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc şi jertfiţi unul cîte unul... Ţipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pîntecele... Gîtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiece gîlgîitură de sînge, o horcăitură surdă..." etc. (I, p. 61). Şi reveria lugubră se continuă după ritmul ei propriu, fără altă amintire a prezenţei povestitorului decît felul caracteristic al vocabularului său: „copiii jertfiţi unul cîte unul... braţcele binefăcătorului somn... ţipetele nebune" etc. Caragiale transcrie de data aceasta cu propriile lui cuvinte. Cînd scriitorul este el însuşi subiectul activ al povestirii, ca în *Grand Hôtel „Victoria Română"*, notaţia discontinuă a vieţii interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergenţe între materia şi expresia transcrierii să mai poată apărea: „Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschiise şi lumînarea aprinsă şi mă aşez în pat... Mă doare capul!... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi!... Oare să fi existînd deochiul?... Un neastîmpăr nesuferit îmi furnică din talpă pînă-n creştet... Insecte!... Iute jos din pat!... Iau lumînarea să văd de aproape!..." etc. (I, p. 76). Alteori, în firme, scriitorul transcrie gîndurile şi sentimentele personajelor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personajelor. Apare atunci aşa-numitul „stil indirect liber", efect stilistic foarte răspîndit la scriitorii naturalişti ai veacului trecut, şi pe care Caragiale — pare-se — îl introduce în literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Păcat*, momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul şi primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i

dee aproape : „Steteau aci, față-n față, cei doi bătrîni și biumi prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei ! Și aceasta reducea pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimele părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav ?... E ceva să se-ntîmple mai deesi și mai lesne ?... Ce ?... Se iubesc doi oameni tineri... Eii !! Ș-apoi ?... Lume nu e ?..." (I, p. 40). Autorul povestește cuum se desfășoară convorbirea dintre cei doi prieteni, dar, dee la un moment dat, propriile cuvinte ale unuia din personaje apar în narațiunea autorului. Cuvintele : „La urma urmelor, ce lucru mare și grozav ?" etc. nu sînt ale lui Cairagiale, ci ale lui Cuțiteiu. Altă dată, criza sufletească a Illenei, personaj al aceleiași nuvele, nu ne este prezentată îm referatul scriitorului, ci în propria vorbire internă a peersonajului : „Oricît era de tînără Ileana, înțelesese că tamică-său citea în sufletul ei tot așa de bine ca-n cărțile lui de la biserică... Dacă-i așa, care va să zică știe și el... Ș--aipoi ?... să știe ! Cine ce treabă are ?... Frică ?... de cinne ?... de ce ?... de Matache ?... tontul ?... cîrpa ?... O să-l laisee și pace bună : trai cu de-a sila nu se poate" etc. Cînd mtomologul interior încetează, referatul evocator al autorului reiimtră în drepturile sale : „Și, cu mîinile înfipte în păr, feimeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și--m alta..." (I, p. 47). În nuvela *În vreme de război*, scriitcorrul ne înfățișează meditația solitară a hangiului, d-l Stavrrache : „Pe cînd d-l Stavrache își ridica așa de sus interesaimita-i clădire de ipoteze, iacătă altă scrisoare : e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Sllovă străină !... Ei ! lucru dracului !" (I, p. 170). Cuvintelle : „slovă străină" apar de două ori, dar întîia oară ele apaarțin autorului, a doua oară personajului său, evocat în chiipul caracteristic al vorbirii sale, prin efectul stilului indlirect liber.

Stilul simpatetic și cel indirect liber sînt oarecum treptelle care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a luii Caragiale. Ele sînt modalitățile tehnice ale unui scriitor carre își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decît privindu-i și ascultîndu-i, făcîndu-i să se miște și să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezzentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nnu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte

concrete și de culori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în același timp cu el, destul de puțini după dînșii, au fost scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeași preciziune a auzului, aceeași intuiție exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului și a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiți oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încîntării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acțiune, în acțiunea orală, adică în dialog. Reflectînd, ca de atîtea ori, la condițiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiței *Amici*: „Cititorul mă va ierta că nu dau nici o indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului — indicație atît de necesară pentru citire caldă — și va suplini însuși cu imaginația această lipsă" (I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicații asupra tonului, acțiunii, gamei temperamentale, este a dramaturgului. Și Caragiale este poet dramatic pînă și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constrîngătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița *Amici* și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii. Iată o pagină mai puțin cunoscută, smulsă din povestirea cu elemente alegorice *Ion*. Eroul este un neconformist, un încăpățînat care își susține oricînd părerea, împotriva obștei coalizate contra lui:

„— Ia ascultă, mă băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneaei: dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu ?... ce-ți pasă ție ?

— Cum o să placă, nene, săracul de mine ?... măgar ! din gură ! «Carnavalul de Venezia» ! cu variațiuni ! ! !

— Dacă le place, mă ! n-auzi ?

— Ia m-ascultă și pe mine, flăcăule, zice altul mai dîrz, pierzîndu-și răbdarea ; de ce ești căpățînos și nu vrei să-nțelegi ?... Dacă ne-o plăcea și nouă, ăstora de aici ?

— Cum să vă placă, omule ?

— Ei ! uite așa : să ne placă !... Ce ?... nu cumva o să cerem voie de la tine să ne placă ?... Uite, mă !... Cine ești tu ?

— Nu-i vorbă de cine sînt eu ! strigă Ion aprins ; e vorba : se poate să placă ?... măgar — din gură, «Carnavalul de Venezia» — cu variațiuni ?... Ai ?...

— Nu zbiera așa la mine, că eu te plesnesc !... Uite-așa ! o să ne placă !

— Lăsați-l, mă, zice altul ; asta e părerea lui..." etc. (IV, p. 161—162).

Străbaterea acestei pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicațiile de ton și acțiune, în acompaniament, sînt inutile.[1] Unicele indicații sumare, în replica a patra și a șaptea, ar fi putut lipsi și ele. Cititorul nimerește singur tonul just și se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai mulți cititori să recitească cu grai viu această pagină în fața mea. Toți au reprodus aidoma înălțarea tonului în replica penultimă și coborîrea lui în cea din urmă. Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrîngătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiată pentru a stabili divergențele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta, adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta, este unul din procedeele mai des întrebuințate de Caragiale, în transcrierea stilului vorbit. Un exemplu din multe care pot fi spicuite : „Strigă pomojnicul : «Cine-i !» Hoții cei doi, fugi care-ncotro" (I, p. 140). Interesant este de urmărit și procedeul vorbirii digresive, care reproduce ideația neselectată prin atenție, cedînd oricărei asociații. Iată în această privință un pasaj din *Art. 214*, unde „cocoana" se prezintă avocatului : „Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotul Sava de la Caimata, care a dărămat-o Pache, cînd a făcut bulivardu ăl nou, și fiu-meu, Lache Popescu". Referințele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni : „Să poftească !... Iacă-i vine lui pofta să meargă unde a-nțărcat mutu iapa, tocma colo unde tot spune la *Universul* că se bate, zice, că englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi și ăia ! încinși cu tei ca la Fefe-

[1] Pentru folosirea indicațiilor în paranteze, v. totuși schița *Art. 214* (II, p. 78 urm.).

lei" etc. (II, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sînt numai acceptate, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înşiruie după o altă ordine decît aceea discriminativă a logicei. Astfel, în schiţa *Proces-verbal,* care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămîne vorbitor şi în acestă situaţie, dorinţa redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare: „Avînd în vedere că d. Stavrache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Graţiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiaşi proprietar cu no. 13 simplu, iar în stînga un loc viran tot al aceluiaşi proprietar neîngrădit depunîndu-se fel de fel de murdalîcuri de către vecini cum şi de trecători, pentru care i s-a făcut în mai multe rînduri proces de contravenţiune asupra salubrităţii publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fiind compus dintr-o cameră, o săliţă şi o bucătărie, toate de cărămidă şi o magazie de scînduri de lemne de foc, pe care l-a închiriat cu contract în regulă încă de la Sf. Gheorghe trecut domnişoarei Lucreţia Ionescu pe un an, iar acum sub felurite pretexte refuză, nevoind să considere absolut nimic" etc. (I, p. 189—190). Caragiale a transcris de mai multe ori vorbirea neselectată de atenţie sau aceea alcătuită din asociaţii călăuzite de alte criterii decît cele logice. Comicul verbal caragelesc rezultă într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee.

Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuşi un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor şi a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori şi cu zgîrcenie aspecte vestimentare, foarte puţin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară şi pe care ei le mînuiesc. Oamenii lui Caragiale se mişcă într-o lume fără obiecte, dar se mişcă după deprinderile comune timpului şi societăţii lor. Marele lui meşteşug constă în prezentarea tipului în individ, încît adevărata temă a naraţiunilor lui este viaţa societăţii româneşti, mai cu seamă a micii burghezii bucureştene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viaţă ale acestei societăţi un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatisme ale vorbirii care desenează, peste intenţia co-

municării individuale, structura obiectivă și autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci cînd i s-a întîmplat să descrie o societate mai veche și cînd, după modelul creat în romantism, ispita descripției pitorești putea deveni atît de puternică, Caragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir Ianulea*, cu multele ei grecisme și turcisme, este un exemplu edificator în această privință.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Caragiale să nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimțit totuși natura într-un chip mai viu decît acela care i se recunoaște de obicei. Dar natura care apare, ici și colo, în povestirile lui Caragiale, ca tot atîtea luminișuri neașteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginație difluentă, receptat ca sunet și ca senzație organică întovărășitoare, mai puțin ca trăsătură văzută. Contemporanii au vorbit adeseori despre remarcabilele înclinații muzicale ale lui Caragiale, despre melomania lui pasionată, despre prodigioasa memorie care îi ținea oricînd la dispoziție toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalității lui Caragiale, în afară de cele cîteva referințe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spicui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notații din *Calul Dracului:* „Nici prea cald, nici prea răcoare ; de vînt, nici suflare ; pe cîmp, așa liniște de toate patru părțile, că se puteau auzi cum țîrîiau și forfoteau gîngăniile, miș-miș pîn păiș, și apa cum gîlgîia afară din ghizdul fîntînii printre pietricele..." (II, p. 245). Dealtfel, povestirea *Calul Dracului*, prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn, care face să răsune ca un acord din *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seamă inspirație naturistă a lui Caragiale. Altă dată, în *Hanul lui Mînjoală*, descrierea, susținută de notații organice și de unele trăsături vizuale, a unui peisaj scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină : „Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creștea scuturîndu-mă de pe șea. În înalt, nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesubt, alții pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, cînd mai gros, cînd mai subțire, lumina oste-

nită a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea ; simţeam că-mi îngheaţă pulpele şi braţele" etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpînd „în astîmpărul desăvîrşit ca-n puterea nopţii", în care nici „glas de cîine nu se mai auzea", reţine pe Caragiale şi altă dată, în bucata *În vreme de război*. În funcţiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniştilor sau posomorelilor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupîn Stavrache alunecînd sub teroarea amintirii fratelui dispărut, peste a cărui avere s-a înstăpînit cu multe îndoieli asupra drepturilor sale : „Afară plouă mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingîndu-se de pe streşini şi picînd în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cîntare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri" (I, p. 173—174). Senzaţia, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care ştie să asculte glasurile naturii şi să călăuzească ecoul lor în adîncime. Simboliştii numeau astfel de efecte de stil „corespondenţe". Caragiale le regăseşte pe seama sa, îmbogăţind cu o tehnică nouă arta sa precisă şi savantă.

1 B. P. HASDEU

Într-o vreme în care erudiția istorică și filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanți aduc contribuția lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învățați ai timpului, patru sînt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintîi este acela al lui B. P. Hasdeu, în care conștiința artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. „Istoricul este un uvrier și un artist totodată", scrie el în 1865, în prefața primei ediții a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar și la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă" și un „colorit". Perspectiva cere gradarea episoadelor în așa fel încît din fondul situației generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai luminoase, în raport cu importanța lor pentru povestire. „Încît privește coloritul, adaugă Hasdeu, știu atîta, că inima simțea în adîncul său ceea ce scria condeiul ; iar cînd inima simte, condeiul devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului."

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunță la perioadele ample și bogate, la cadențele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea se întregește din scurte trăsături contrastante, din antiteze fulgerătoare : „Și cine oare era acel fericit păstor al popoarelor ?" se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecît : „Fiul marelui Carol V, micul Filip II" (*Ioan-vodă cel Cumplit*, ed.

1894, p. XII). Sau: „În Franța domnea regele Carol IX. Greșesc: el nu domnea. Domnea mumă-sa, Caterina Medici" etc. Cînd aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX „sărutînd lanțurile care îl sugrumau", nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatică, reflecția generală și patetică, enumerația și întrebarea retorică, pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atîta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar, printre atîtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturîndu-se, numai după ce s-au înfruntat și s-au contrazis, se întregește din cînd în cînd cîte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă: „Eroul nostru, scrie Hasdeu, avea nește ochi mici și negri, în cari se răsfrîngeau cu o deosebită energie și răpeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului: în momente de mulțumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mînie se împleau de sînge, fulgerînd din umbra unor stufoase sprîncene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor" (*op. cit.*, p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeași vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalențele dintre exterior și interior și-l aduce să apropie chipul unor oameni atît de deosebiți ca fire și ca rost al vieții, cum a fost Vlad Țepeș, Cesare Borgia și William Shakespeare. În sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei și frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater[1], sau din frenologul Combe, ceea ce izbutește să ne intereseze cu adevărat este tot intuiția portretistului artist, care ne arată

[1] Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sînt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu) notează odată: „Nu știu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater. Natura copilului se poate cunoaște cînd îl vezi plîngînd. Lăcrămile nu desfigurează unele fețe copilărești, ba încă le dau oarecare expresiune blîndă, dulce, simpatică; pe cînd sînt copii al căror plîns le strîmbă și le schimonosește astfel trăsăturile feței, încît nu te poți uita la ei fără să resimți un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară" (p. 37).

în chipul lui Ţepeş-vodă „aste pleoape atît de masive, aste unghiuri interioare atît de ascuţite în direcţiunea nasului, astă privire atît de ţintită ca şi cînd ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbîrcituri de la coada ochilor, astă lumină (*lumen oculi*) atît de umedă şi ieşită afară curat ca ochiul şarpelui..." (*Filozofia portretului lui Ţepeş*, în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol. II, p. 14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemenţa celui dintîi este mai mică ; în timp ce licenţele lui sînt cu siguranţă mai mari. Căci Heliade rămînea un spirit grav chiar în clipele cînd uita datoriile urbanităţii scriitoriceşti. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma uşoară şi licenţioasă, oferită din belşug de *Micuţa*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor pînă în anul 1896. Nu vom cita totuşi nimic din *Micuţa* şi nici din *Ursita*, unde se găsesc totuşi descripţii peisagiste şi vestimentare, portrete fizice şi interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasaj din conferinţa *Noi şi voi*, rostită în 1892 : „Vecina noastră Austria e în poziţie. În pîntecele ei se zvîrcolesc o mulţime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deşi cel mai mititel şi cel mai slut, un plod în care nu deosebeşti încă bine dacă e om, dacă e cîine, dacă e peşte, stă la mijloc şi dă ghionturi la dreapta şi la stînga, bătîndu-şi joc de ceilalţi, ca şi cînd ar fi cel mai mare şi cel mai mîndru" (*ibid.*, vol. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în faţa imaginii celei mai crude. Literatura de mai tîrziu va folosi exemplul, reluat şi amplificat, într-o epocă de mari licenţe ale scrisului, de către toţi acei „polemişti viguroşi" care n-au împrumutat totdeauna modelului şi conştiinţa lui incontestabil superioară.

2 AL. ODOBESCU

Proza lui Al. Odobescu a trecut multă vreme drept punctul culminant al artei românești de a scrie. Școala secundară și chiar generalizările criticii literare au menținut părerea că Odobescu este stilistul prin excelență al literaturii noastre. Și, fără îndoială, Al. Odobescu este un stilist distins, cu certe daruri ale imaginației și cu un incontestabil simț muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemînă multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, și un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, nu-i lipseau umorul și sfătoșenia.

Reluarea întregului material ne arată însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al. Odobescu n-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Căci un povestitor de forța și adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit*, nici în *Jupîn Rănică Vulpoiul*, nu întîmpinăm nimic care să amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al acestuia. Cînd i s-a întîmplat să dezvolte motivul unei povestiri populare, ca în basmul bisoceanului, pe care l-a intercalat în *Pseudo-kynegbetikos*, el a înecat narațiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat și dulceag, alterînd stilul însuși al basmului, dîndu-i adică un caracter artificial și bastard pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Astfel, cînd feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zîna pe care o îndrăgise „a fugit și în pădure l-a năpustit ; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus și

pe dînsul l-a răpus. Atunci înlăuntrul lui se făcu adînc întuneric ; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca crîmpeie trunchiate de şarpe veninos. Ziua la soare, el se frămînta în durere ; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor de plînsoare, şi la tot ceasul, noaptea ca şi ziua, ziua ca şi noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri : «Doamnă a inimei mele, stăpînă a acestor locuri ! de ce m-ai părăsit ? Unde te-ai dus ? Ah, unde ?...»" (*Pseudo-kynegeticos,* în *Opere complete,* vol. I, ed. Minerva, p. 237). Eminescu a dezvoltat şi el momentul liric, în basmele sale, mult peste doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic. Dar netăgăduita originalitate şi adîncimea lirismului eminescian ne face să-l întîmpinăm şi să-l recunoaştem cu bucurie, chiar atunci cînd nu-l aşteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu ? Sentimentalele accente stilizate popular, din categoria acelora pe care le-am reprodus, nu întrec niciodată nivelul convenţiei şi ne lasă mai degrabă reci.

În nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzii, al cărui exemplu el recunoaşte, cu toată modestia, că l-a călăuzit. În prefaţa pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile româneşti,* cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduindu-şi alte merite : „...m-am silit cel puţin să păstrez — pre cît s-a putut — formele şi limba *Letopiseţelor* naţionale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos ţara Moldovei : să adun datine, numiri şi cuvinte bătrîneşti, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei ţări sau ale unei epoce au totdauna un interes mai viu cînd traiul şi ideile, obiceiele şi graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute. Scopul romanţelor istorice este, în parte, d-a ni le arăta ; asta este şi folosul lor instructiv" (*op. cit.,* vol. I, p. 23—24). Şi, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sînt încercări de restituţie istorică, cuprinzînd descrieri de împrejurări, costume şi datine în care scriitorul învăţat pare a porni mai mult de la cunoştinţe decît de la impresie şi în care intenţia de a instrui acoperă în cea mai mare parte pe aceea de a evoca şi de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie şi răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar tabloul nu se constituie nicidecum : „În

cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gîrbace și vînătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe ; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roșii și verzi ; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșale de fier și de mătăsuri ; îndată după aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite în vîrf și la mînere, și urmat de boierii de taină, cu vătașii, aprozii, armășeii și lipcanii lor" etc. (*op. cit.*, vol. I, p. 29). Toată enumerația aceasta rămîne zadarnică : mintea se poate îmbogăți cu unele cunoștințe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, cum este aceea în care Mihnea servește boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinții și a le însîngera gurile clevetitoare, lunga intervenție retorică a domnului, menită să explice înțelesul păcălelii pe care o pusese la cale, compromite întregul efect dramatic al episodului. Nu întîmpinăm aci nici viziune, nici mai mult dramatism decît cuprind datele subiectului. Meritele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în altă direcție.

Și, de fapt, ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzații pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această direcție, sînt cu atît mai remarcabile cu cît stilistul crescut în școala clasicismului se mulțumește adeseori cu epitetul general, ca atunci cînd vorbește despre „vesela și mîngîietoarea beție" sau cu termenul abstract în locul cuvîntului concret, ca atunci cînd, istorisindu-ne cufundarea unui convoi în lacul Snagov, el se ferește de a întrebuința orice expresie sensibilă : „Deodată, pe la mijlocul căii, o groaznică scrîșnitură se auzi, și tot podul sfărmat se cufundă în adîncime cu sarcina-i îngrozită" (*op. cit.*, vol. III, p. 20). „Sarcina îngrozită" pentru convoiul de arestați și soldați, cuprinși de groază, este un mod general de a se exprima, care denunță în Odobescu pe clasicistul academic. Comparația nobilă, aluzia savantă sînt mijloace aparținînd deopotrivă retoricei clasice, pe care el le întrebuințează cu umor, atunci cînd însoțește o notație intimă cu o referință erudită, arătînd „ce zice Nimrol despre podagra mea" sau cît de „bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois". Scriitorii umaniști, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte.

Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg folosite, preocuparea de a fixa impresia individuală reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Cîteva ore la Snagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresivă anunţă cu un deceniu şi mai bine tratatul *Pseudo-Kyneghetikos*, înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul şi de-a latul şoselei îi face autorului impresia unei „coase ascuţite într-un răzor de fîneţe" (*op. cit.*, III, p. 13). Cînd pătrunde în adîncimea umedă a pădurii care desparte şoseaua Ploieştilor de apele lacului, paleta sa se îmbogăţeşte deodată şi notaţiile sale reţin senzaţiile cele mai fragede : „...totul în preajmă era încîntător ; înalţii stejari, pătrunşi de luminile soarelui de vară, prezentau în bolţile lor răzlăţate toată scara feţelor smarandului, de la frageda verdeaţă a mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea şi şoapta frunzelor, uşor clătinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunşi în frunziş. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezei, poştalionul meu înainta pe ţăcăneală ; surugiul, spre a îndemna caii, învîrtea uneori biciul alene peste capul lor, ş-apoi le adresa, din cînd în cînd, cu glas domol, strigătul prelungit de : *hai, băieţi* ! Roatele briştei tăiau făgaşe subţiri pe iarba plăpîndă a pămîntului jilav, şi tot echipajul păşea cu o moale legănătură" (*op. cit.*, III, p. 16).

De la Vasile Alecsandri nimeni nu evocase natura şi sentimentul omului în mijlocul ei dintr-o apropiere atît de viu resimţită. Dar, pe cînd, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă şi culoare pîlpîind în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedesluşită. Iată renumita descriere a Bărăganului în *Pseudo-Kyneghetikos* : „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătăţei creşte şi mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalţă de pre faţa pămîntului ; din adierea vîntului prin ierburi, din ţîrîitul greierilor, din mii de sunete uşoare şi nedesluşite se naşte ca o slabă suspinare ieşită din sînul obosit al naturii" (*op. cit.*, I, p. 107). Iată şi tabloul, cu atîtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie : „...şezînd acuma colea, fără grijă,

răsturnat în jeţul meu, privind liniştit pe fereastră cum mugurul liliacului se despică şi-nverzeşte subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, şi ascultînd, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc şi cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde, te încredinţez că mi-ar place să străbat — fără totuşi de a mă mişca din loc — şi codrii umbroşi, alergînd cu gîndul în goana cerbilor..." (*op. cit.*, I, p. 148).

Acestui simţ muzical îi datoreşte Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci, nemulţumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuşi, simţul său muzical stă la originea largilor cadenţe în care şi-a scris paginile cele mai bune. Unul din editorii lui Odobescu, d-l Şt. Bezdechi, notînd interesante observaţii stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobeştene: un ritm care ar corespunde şi felului omului şi — desigur — sfătoşeniei debitului său, nezorit să ajungă la un capăt, complăcîndu-se pe cărările laterale, unde asociaţia sa neistovită îl atrage tot timpul. D-l Şt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfăşurării liniştite a frazelor lui Odobescu, ritmul lor „andante" sau chiar „lento", reţinînd două procedee tipice: 1) „hiatul" („pare că, să o primească, le aş afla, să o lăsăm" etc.), prin care accentele cuvintelor esenţiale, îndepărtîndu-se unele de altele, spaţiul interior al frazei creşte în consecinţă, 2) „clausulele masculine", adică sfîrşitul ritmat al frazei printr-o silabă accentuată, o particularitate deseori folosită şi graţie căreia pare că „după fiecare perioadă, scriitorul nezorit se odihneşte ca după o muncă dusă la bun sfîrşit". [1]

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine şi din bogăţia ei arborescentă, obţinută prin încatenarea unui mănunchi de propoziţii subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziţii principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sînt de două tipuri. Unele prezintă o structură duală, prin dubla lor propoziţie principală de al căror trunchi elementele determinative se anină în cupluri succesive: „A fost fără îndoială un vînător inspirat şi a ştiut să mînuiască bine arcul şi săgeţile, artistul

[1] Şt. Bezdechi, în *Introducere* la *Pseudo-Kyneghetikos*, ed. Tipografiile Române Unite, Bucureşti, f. a., p. 49.

subt a cărei daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră și sprintenă fecioară de marmură, care s-a-vîntă, ageră și ușoară, sub creturile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg-despicată în umeri" (*op. cit.*, I, p. 133). Alteori, structura perioadelor este ternară: „Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămîie altarul vînătorilor, povestind cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice, cum vînătorul afurisit care-și vînduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot drept, printre brazi și printre stînci, cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blîndul și cuviosul episcop și apostol al *Ardenelor* creștinate!" (*op. cit.*, p. 132—133). Perioada ternară are un aspect deosebit de bine condus, cînd în succesiunea celor trei propoziții relative care o compun, cea din urmă dobîndește o dezvoltare izbitor mai mare decît cele două care îi premerg, producînd astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreț pe larga ei bază masivă: „Acela ar lăuda-o cîntînd imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a *argintarcatului* Apollon și venerata fecioară care poartă săgeți de aur, bucurîndu-se de larma vînătorească; care prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii; care întinzîndu-și auritul arc, azvîrlă darde ucigătoare de se cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfiorează pămîntul și marea cu toți peștii din ea" (*op. cit.*, I, p. 132). Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datorește mai cu seamă bogăției bine stăpînite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni nu știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simț muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate. De la Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase în proza noastră ceea ce retorica clasică numea „cadența" și „numărul". Dar pe cînd, la Bălcescu, numărul și cadența sînt mijloace în serviciul elanului și al înflăcărării sale și sînt adaptate la acestea printr-un fel de constrîngere internă, ele sînt la Odobescu procedeele preexistente ale unui scriitor savant, ale unui amator de artă, istorie și folclor, care le aplică materiei sale prin convenție stilistică academizantă.

3 ANGHEL DEMETRIESCU

Printre scriitorii savanți care, la sfîrșitul veacului trecut, îmbogățesc proza românească cu tot ceea ce le aduce cultura lor formată în frecventarea clasicismului, trebuie amintit și Anghel Demetriescu, cu atît mai bune motive cu cît, publicînd destul de puțin în viață și rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul și valoarea lui rămîn încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al lui Anghel Demetriescu amintește de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui artă scriitoricească el o descrie odată cu caracterizări care i s-ar potrivi lui însuși și cu proclamarea unor principii care sînt în orice caz ale sale: „Acest stil, scrie Anghel Demetriescu, se distinge printr-o transparență cristalină, o eleganță fără pretențiuni și o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în același timp îngrijit. D-lui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, și de aceea d-sa se ferește de a întrebuința în proză așa-numitul stil poetic, cu imaginile și metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noștri sînt niște podoabe de un gust îndoios; ele seamănă cu niște haine lungi ce se tîrăsc pînă la pămînt, și din care ideea se poticnește sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact; căci cel ce iese din expresia scurtă și directă, spre a se arunca în dreapta și în stînga în tropi, dovedește că nu are în minte-i ideea limpede, și că, neputînd să ne-o dea de-a dreptul, ne arată obiectele cu care ea seamănă. Stilul așa-numit poetic

arată mai mult slăbiciunea decît energia intelectuală a scriitorului" (*Opere*, ed. Ovidiu Papadima, p. 332—333). Textul acesta este cu atît mai important cu cît el este cel dintîi în care proza de idei ia o limpede cunoştinţă de sine, de funcţiunea şi frumuseţile ei proprii, făcute din precizie şi energie.

Un astfel de stil curăţat de aportul incongruent al imaginaţiei, dar nedispreţuind comparaţia măsurată atunci cînd ideea are să profite din ea, tinzînd spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca şi al lui Anghel Demetriescu, care nu o dată, în descrierea oamenilor şi a operelor lor, găseşte formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice şi morale, aflăm, sub pana lui Anghel Demetriescu, reuşitele sale scriitoriceşti cele mai importante. În seria portretelor politice şi parlamentare, din care Anghel Demetriescu şi-a făcut o specialitate egalată de puţini alţi cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forţă, deşi cu folosinţa destul de accentuată a procedeului amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleaşi caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acţiune" în arta vorbitorului, ne este înfăţişat aci prin comparaţia susţinută cu meşteşugul strategilor şi a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparaţii sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decît acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă şi tăioasă, ca atunci cînd va evoca în Kogălniceanu „un amestec straniu, dar fatal, de versatilitate bizantină şi brutalitate feudală, de viţiile regimului vechi şi de noile aspiraţii ale secolului nostru... un *mixtum compositum* de tiran şi democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles" (p. 311), sau cînd, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălniceanu şi Catargi, va imagina grăitorul apolog : „Dar acest atlet al arenei parlamentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toţi. Acesta era Barbu Catargi. Leul se temea şi el de cineva ; *acela era un om*" (p. 317). În

studiile de literatură și estetică ale lui Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase și al analizelor liniștite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în considerație ale stilului ideologic.

4 NICOLAE IORGA

Puternicul temperament de scriitor al lui Nicolae Iorga a primit în sine şi a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea. Regăsim în operele variate şi atît de numeroase ale scriitorului, încît o cuprindere integrală a lor reclamă studii pregătitoare pe care încă nu le avem, atît directiva retorică a scriitorilor militanţi dinaintea jumătăţii veacului trecut, cît şi darul caracterizării fizice şi morale a primilor realişti, cît şi notaţia plină de culoare a peisajului şi a furnicarului uman din operele călătorilor romantici şi ale realismului artistic de mai tîrziu. Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul personală, încît o pagină de-a lui Nicolae Iorga este un lucru absolut individual, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care pluteşte oricare din paginile lui Bălcescu este „cucernicia", aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este „lupta". Nu este rînd desprins din opera acestuia, nu există vreo expresie a unei păreri sau a unei impresii oricît de particulare, care să nu fie apărată sau cîştigată împotriva cuiva. Iată, de pildă, o pagină în care scriitorul povesteşte amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris: „Dumineca, încercam excursii în împrejurimi. Dar atîta lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, şi asupra cochetelor *bateaux-mouche* de pe Sena, încît groaza şi dezgustul pe care mi l-a inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cît

mai repede un loc cît mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți așa de prudente și de econoame, ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fi fost îndelung și cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, și încercări făcute naiv mi-au dat lecții usturătoare. Nu știu cum, și prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute și al cîntecului nostru popular... Îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri românești care plictiseau vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a pomenit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era singurul om în stare de a vorbi franțuzește ca în secolul al XVIII-lea»" (*O viață de om*, I, 1934, p. 206—207). Interesanta pagină ne vădește un om luptînd. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc și a sentimentelor de „groază" și „dezgust", pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului : această societate se ferea, „cu dreptate", de orice străin... Încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare". Conversația cu Emile Picot, în timpul unei întrevederi neașteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot". Omul care își amintește în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele și nu și le reamintește acum din poziția unui contemplator liniștit. El le-a trăit în clipa primei lor percepțiuni și le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă și de împotrivire, să fixeze expresia sentimentelor sale reactive și să execute o seamă de acte de aprobare și dezaprobare. S-a spus că Nicolae Iorga este un polemist. Și, de fapt, oamenii și lucrurile nu trăiesc în fantezia sa decît în lumina atitudinii de simpatie sau, mai des, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae Iorga trăiește în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuiește și calitatea lui cu neputință de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei lite-

rare, filiația unui astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atît de caracteristic opera, este un fapt evident, deși ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decență superioară în expresia sentimentelor de indignare și revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior.

Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține de multe ori pana scriitorului. Iată-l pe Alexandru Vlahuță: „liricul cu glas adînc vibrant, cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toată momentana viață fericită, și cu ochii adînci, cîteodată străbătuți de scîntei, cari răsăreau impresionant din întunecata față, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb, ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe" (*ibid.*, p. 196). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuță, cu fața lui adînc brăzdată, deasupra căreia odihnea greaua șuviță neagră de păr, tăind în diagonală fruntea, nu poate să nu tresară în fața adevărului acestui portret. Dar cine se oprește, parcurgîndu-l, la comparația șuviței negre de păr cu pana pasării lui Edgar Poe, corbul fatalității și al regretului mistuitor din renumita viziune a poetului american, simte deodată lărgindu-se perspectivele morale ale portretului, pînă la stratul acelor tragice predestinări pe care Vlahuță părea în adevăr a le duce cu sine. Nenumărate sînt, în scrisul lui N. Iorga, aceste rapide fulgerări care luminează și suprafața și adîncimile. În anii neutralității din 1916, intuiția scriitorului reține din apariția de luptător al lui Nicolae Filipescu, „dîrza deciziune, ieșind și din rotunzii ochi de leu, din aspra față pătrată, din războinicul păr scurt, aspru, drept, din înfățișarea de cărunt general de cavalerie a lui Filipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță" (*ibid.*, vol II, p. 223). Convergența efectelor în această scurtă viziune este vrednică a fi considerată mai de-aproape. După calificarea morală: „dîrză deciziune", apar intuițiile fizice menite s-o sprijine: „ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul păr scurt și aspru", peste care se adaugă îndată comparația revelatoare: „înfățișarea de cărunt general de cavalerie", însoțită de acea

sugestivă prelungire a perspectivelor, atît de caracteristică pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga : Filipescu părea „o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și suliță". Altă dată, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numește „un suflet adînc", intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adînc pentru a afla caracterul profund religios, inițiatic, al modelului său : „Dintr-o familie care-și trecea din generație în generație ca o misiune mistică, în legătură cu ceea ce natura cuprinde mai tăinuit și sufletul omenesc ascunde mai cu pază, el avea în figura lui brăzdată adînc, din tinerețe încă, plină de umbra propriilor sale gînduri, în ochii de o așa de înțelegătoare lumină tainică, urmărind toate, dar răsfrîngînd numai izvorul ei neștiut, enigmatic, în glasul potolit, care părea că recitează litanii dintr-o carte pe care nimeni altul n-avrea voie s-o deschidă, în sonoritatea religioasă a intonațiilor saale, ca și cînd, fără poza care-l scîrbea la alții, de la sine ființa-i toată se concentra într-o formulă fulgerător de jusstă, avea, zic, ceva ocult și sacru. Era în trupul mic, dar vîînjos, ușor îndoit de povară, dar capabil totuși s-o sprijinne, unul din templele marilor mistere" (*Oameni cari au fost*, II, p. 466). Măiestritul portret, desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric, se dezvoltă în jurul unei intuiții centrale pe care o aproximează prin mai multe trăsături succesive : tainica lumină a figurii eroului, glasul său de litanie, sonoritățile lui religioase, acel ceva ocult și sacrul al întregii sale înfățișări, pînă la comparația revelatoare, ccare se prezintă atunci cînd tot ce precedase o cerea cu toată puterea : trupul lui Vlahuță, purtătorul acestei sacre vrieți spirituale, era „unul din templele marilor mistere". Reciitiți încă portretul lui Spiru C. Haret, unde intuiția, ca să spunem așa, nu mai este spațială, ci temporală, pentru că ea nu cuprinde o fizionomie și un caracter, imobile și mornumentalizate prin moarte, ci un destin, o viață de osteneli pînă la suprema odihnă a somnului de veci : „Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfîrșită rîvnă și cu silințele cele mai mari, a străbătut, între prieteni cu alte gînduri și între ajutători care se gîndeau înainte de toate la sine, ținuturi în care, lîngă bogăția

ceea mai nemeritată, lîngă cultura cea mai zădarnică, lîngă cel mai obraznic triumf, se zbuciumă în adînc întunerec și în mare sărăcie, ca răsplată pentru toată munca ei fără răgaz și pentru toate jertfele ei fără sfîrșit, o întreagă națiune. Și călătorul cel fără odihnă lăsă la o parte pe cei ce n-aveau nevoie de altceva decît numai de cîștiguri înmoite și de laudă proaspătă, pentru a îngenunchia înaintea celui căzut de greutăți și a apropia de buzele lui arse băutura dătătoare de viață. Și a făcut așa an de an, pînă ce i s-a înălbit părul de muncă, pînă ce bolile ostenelii s-au atins de dînsul și el însuși a căzut în marginea drumului celui greu, așteptînd ultima datorie față de dînsul" (*Oameni cari au fost*, II, p. 39). Străvechea intuiție mistică a vieții ca drum revine și în această pagină. Ceea ce ni se evocă este drumul unui samaritean, al unui călător „obosit", covîrșit de „silințele cele mari", mergînd „fără odihnă" către cel îngenuncheat de greutăți, mulțimea, căreia Haret i s-a devotat și de ale cărei „buze arse" bunul samaritean apropie „băutura dătătoare de viață". Și pentru că de data aceasta ni se înfățișează nu un caracter imobil, ci o viață, ceva care se dezvoltă în timp, drumul bunului samaritean, profunda intuiție, dar și marea pricepere a scriitorului, recurge la forma narațiunii epice și biblice, cu frazelle debutînd prin conjuncția „și".

Nu numai omul și viața, dar și peisajul prilejuiesc lui N. Iorga unele din paginile sale cele mai izbutite. Apropierea de Vasile Alecsandri este, în această privință, unul dim rezultatele cele mai neașteptate ale analizei literare. Iată această descriere a Ragusei, pe care scriitorul o cunoaște încă din anii tinereții sale[1]: „Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusiei dalmatine, cu ziduri sure înălțîndu-se parcă din marea de cobalt fără valluri, sub cerul de un nemilostiv albastru ca al Africei uscate: porți întunecoase, străzi de palate în jurul domului bătrîn, pretutindeni reminiscențe din vremea republicii, piețe îngrămădite de fructele Sudului, migdale și smochine proaspette; mari case pustii, pline de diplome și de portrete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre florile roșii ca sîn-

[1] Cp. și pasajul din *O viață de om*, I, p. 285.

gele ale oleandrilor, şi, afară, cîmpii din care răsar, ca la noi, prunii ori cireşii, smochini şi portocali, buruienile ţepoase ale unei vegetaţii africane ; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleşitoare de frumuseţe, în răcoarea serii, pe malul de piatră, de cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roşii, violete, cusute cu aur, ţăranii slabi şi ţărancele palide din Herţegovina, care te întîmpină, străine ! cu un *dobr vecer*, o «bună seară» ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăşi marea la Cattaro, în golful fără pereche, plin de răsfrîngerea razelor soarelui în stînca lucie, unită cu adîncul albastru de pretutindeni, dă golfului o înfăţişare absolut fantastică, cu luntrile de formă veche, în care izbucneşte roşul aprins al scufiilor pe care le poartă bărbaţii şi femeile sub cerul cu străluciri metalice" (*Cinci conferinţe despre Veneţia*, 1926, p. 8—9). Profunzimea meridională a culorii, ba chiar şi accentuarea caracterului „fantastic" al viziunii amintesc peisajele lui Alecsandri. Mişcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică („Dacă marea o voieşti, mai du-te la acel dumnezeiesc oraş al Ragusei dalmatine"), cu apelul către convorbitor („ţăranii slabi şi ţărancele palide din Herţegovina, care te întîmpină, străine !"), dau însă întregului tonul ei propriu şi de neconfundat. Vrednică a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri dalmatine ale autorului : „În ceasurile libere străbăteam acest mal aşa de frumos şi aşa de singuratec. Era ca o coborîre lină în trecutul a cărui taină o căutam pentru studiile mele. Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecaţii pini maritimi se ridicau din îmbelşugata vegetaţie pe care soarele o săruta fără s-o îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mînăstirea ei tăcută printre copacii deşi ai livezilor. Iar în oraşul însuşi, cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, şi rîsete după perdele trase, unde blonde patriciene, cu strămoşi înainte de cruciade, pîndeau ce li se năzare, izbucneau clare şi zglobii" (*O viaţă de om*, I, p. 258—286). Peisajul este construit din note misterioase, ca şi trecutul pe care tînărul studios încerca să-l refacă din mărturiile arhivelor şi din acele ale aşezărilor omeneşti. Întunecaţii pini maritimi apar alături de tăcuta mînăstire a

insulei, de cărările misterioase, de vegetația pe care soarele n-o îngălbenește, ca și cum ea ar aparține veciniciei, de oleandri, palizi ca și moartea, și fără miresme, adică fără ceea ce poate apărea ca duhul însuși al vieții. Dar în mijlocul acestui peisaj care ne ademenește cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată rîsetele vesele și zglobii ale patricienelor aparținînd anticei rase a regiunei. Accentul vieții se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contrast menit să adîncească solemnitatea imobilă, sustrasă parcă devenirii, a impresiei anterioare. Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. Iorga arta unui peisagist romantic, din descendența lui Chateaubriand.

S-a vorbit uneori despre N. Iorga ca despre un talent prin excelență retoric. Și, fără îndoială, atitudinea sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulțimea digresiunilor pe care, fără șovăire, le primește în scrisul său, sînt tot atîtea modalități de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esențială a retoricii este amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiași motiv, sînt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. Iorga în alt sector decît al retoricii tradiționale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendința de a sili impresiile să intre într-un spațiu relativ restrîns, decît aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decît analitică. Chiar cu prilejul portretisticei lui N. Iorga, am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparații sau metafore. În genul portretului rapid și al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoricești cele mai de seamă. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputință a nu observa, în bogatele lor arborescențe, mai degrabă o preocupare de concentrare decît una de amplificare.

În largile perioade ale lui N. Iorga disting două tipuri. Cel dintîi este al perioadei care își dezvoltă curba ei ideologică între puncte foarte îndepărtate, încît sfîrșitul perioadei ajunge la notații neașteptate și oarecum eterogene față de punctul de plecare. Iată o perioadă aparținînd acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altădată în

capitala Franței: „Văd încă pe grosul tenor Escalaïs, basc după care se nebunea Parisul, și pe cîntăreața cu glasul clar, dur și sec, d-na Melba, spre care atenția parizienilor se îndrepta mai mult pentru că știau legătura ei cu blondul pretendent la tron, ducele de Orléans, care, mai tîrziu, cuminţit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, cînd eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia" (*O viață de om*, I, p. 206). Această caracteristică perioadă pornește, așadar, de la amintirea tenorului basc Escalaïs și poposește la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spațiul interior al acestei construcții gramaticale și stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeași construcție notația unor lucruri atît de deosebite este, fără îndoială, produsul unei tendințe acumulative și concentrative. Al doilea tip al perioadei iorghiste este acela care anină de firul unei propoziții principale sau al mai multor propoziții principale coordonate, propoziții secundare subordonate, acumulate parcă dintr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fanteziei sau ideației scriitorului. Iată, în această privință, perioada în care ni se vorbește de Vasile Bogrea: „Acest tînăr dorohoian, cu ceva sînge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii grecești, inițiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăița nesănătoasă, pe care mulți ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuțe lăturalnice, era și un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informații nebănuite, și un poet, nu numai în suflet, dar și în formă, ascunzînd versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimitate, și un orator de o rară varietate și de o uimitoare siguranță, în stare a însufleți o personalitate și o epocă, atunci cînd zugrăvea un fermecător film complet înaintea ascultătorilor" (*ibid.*, II, p. 257). Pe subțirele fir al ideii principale: „Acest tînăr dorohoian era un filolog emiment și un poet și un orator" se angrenează numeroase determinări care îmbogățesc și completează portretul, dîndu-i înfățișarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spațiu relativ limitat și a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune, este îndoitul resort al tehnicii peri-

odizante a lui N. Iorga. Acest amestec de sintetism și abundență este poate semnul cel mai izbitor al contribuției sale literare.

*

Portretul artistic al lui N. Iorga n-ar fi complet dacă n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentințe și maxime, în care lapidaritatea maioresciană obține una din cele mai importante continuări ale sale și aceasta tocmai la acel artist al cuvîntului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucerește prin abundență și densitate.

„Moraliștii" — în înțelesul francuzesc al cuvîntului — sînt o speță rară în literatura noastră. Temperamentul liric, caracteristic pentru inspirația românească de pînă ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiții prea favorabile, felul reflexiv și critic, complăcîndu-se în a asocia termeni disparați ai experienței morale sau a discloca complexe tradiționale și unanim primite, de a reabilita obiectul unei prejudecăți sau de a discredita pe acela al unei stime generale și prea ușor acordate. Gestul acesta de libertate spirituală îl schițează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenii-de-Munte, 1911), manevrînd ironia, degajînd un avînt liric, improvizînd o scenă dramatică, aprinzînd un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulînd o încheiere cu un ton plin de revoltă sau de dispreț, emoționat sau august. „O cugetare? o latură de adevăr care scînteie". Scînteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecția *Cugetărilor*. Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului și improvizației, *Cugetările* nu schițează un sistem: șirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanța sau chiar pentru a o contrazice. Însemnările de față vor încerca totuși să-și găsească poteca lor prin stufișul unei gîndiri atît de exuberante, reliefînd cîteva din motivele ei tipice, odată cu producerea dovezilor unui talent realizîndu-se în conciziune sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că nu alcătuiesc un sistem, cu atît mai puțin un sistem filozofic. Puțina sa simpatie pentru filozofi și filozofie a manifestat-o N. Iorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o temă cunoscută, cînd definesc pe filozof drept „omul care și-a făcut o spe-

cialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept". Zădărnicia ocupațiilor filozofice devine evidentă, dacă reflectăm că „filozoful creează întîi dificultăți pe care apoi le rezolvă — sau nu le rezolvă". La ce bun, în fine, străbaterea pînă la temeiul ultim al lucrurilor, pînă la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, cînd este știut că „orbești pentru lume dacă privești numai absolutul". Mania filozofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gîndului care iscodește fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții, sînt tot atîtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le multiplică, le variază, pentru a întări în noi prevenirea împotriva filozofiei. Este aci desigur o rezistență rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar și a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mîntuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi așadar o încercare filozofică de a lămuri cauzele și condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează, dealtfel, viața morală, făcînd-o să atîrne și să varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filozofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci să se găsească în rîndul filozofilor care zic: „morala se poate explica, prin urmare ea nu există". Autorul *Cugetărilor* știe că „rădăcina convingerilor e experiența" și etica pe care va dori să ne-o înfățișeze va fi aceea care se poate însuma din învățămintele lecții ale vieții. Căci, spune N. Iorga, cu una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular: „Înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se cîștigă cu bobul". Sugerată de viață, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Așa, dacă e adevărat că filozofia nu e prea adesea decît „coaja uscată a înțelepciunii", alteori ea este una „în care omenirea poate locui" și care știe să „muncească tăcută un colț de ogor". Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirîndu-se din viață și lucrînd pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaște niciodată o altă autoritate decît a vieții. În cuprinsul vieții și al naturii se găsesc criteriile bunei judecăți ale dreptei conduite morale și ale fericirii. Dar, ridicată la rangul unui principiu suveran, viața autorizează o morală care trebuia să se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depășește viața precizează, condamnă și opune dinafară binele și dreptul. Și, de fapt, morala ce se poate înfiripa din *Cugetări* marchează cele mai multe contraste față de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrîngere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărîri morale. Atunci „moralitatea sprijinită pe religia singură nu merită numele ei ; ea e mai totdeauna o tînguială vulgară ori o groază josnică". Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omenești. Dacă „prezentul a cunoscut mai ales religia care poruncește și face opreliști, viitorul va cunoaște fără îndoială pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină". În sfîrșit, în etica religioasă principiul binelui găsindu-se în afară și deasupra vieții, acolo de unde poate comanda și constrînge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi în afară de viață și uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație și depășire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. „Ciudată idee, ni se spune, aceea de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă : neiubind dumineca, nemîncînd în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netrăind". Dacă se spune că în rai fericiții „stau" în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea că „pentru mulți oameni fericirea e o stare". Peste viață, în îmbrățișarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care și-l propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că „fericirea nu poate fi decît în avînt, în faptă și cel mult în beția de mulțămire după fapta săvîrșită".

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții și morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei și a vredniciei. Numeroase sînt propozițiile

care s-ar putea spicui în *Cugetări*, pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Cîteva indicații în această privință trebuie să ne ajungă. În legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă, astfel, ce e fericirea, răspunsul vine odată cu observația : „leneșul uită că fericirea *negativă* nu se poate". Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este : „libertatea e ceva care se merită și se cucerește și nu ceva care se cere cu răgaz". Dacă vrem să știm care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pildă, la afirmația unui Proudhon : „Proprietatea e un furt", moralistul poate răspunde : „Cea nespornică, da". Dacă dorim a cunoaște care e limita iertării, e bine a ne aminti că „cel mai sigur mijloc de a nu greși e a nu lucra". Stabilind valoarea morală și criteriul prețuirii ei în legătură cu viața și activitatea, ce va deveni această etică imanentă în fața divinității și a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață și la limita ei ? O întrebare nouă își cere acum răspunsul.

Cugetările, despre care am văzut cîte rezerve esențiale au față de morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de spirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele divulgă, odată cu mult spirit, libera cugetare, reflectînd, în același timp, cu subtilitate raporturile în care se găsește ea cu religiozitatea pe care o combate, drept „sluga religiei care s-a îmbătat duminica și nu mai vrea să știe de stăpîn". Religia, care poate intra în spațiul menținut prin această înlăturare a liberei-cugetări rebele și vulgare, nu e primită însă fără nici o critică. Elementul revelat și mistic pare a fi mai degrabă nesocotit. „Lucruri mai presus de natură, ni se spune, sînt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaște și înțelege." Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască și să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. În chipul acesta putem prevedea un timp cînd Dumnezeu însuși va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l opunem, înălțîndu-l deasupra ei. „Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcîndu-și legile. De aceea o supunem lui Dumnezeu, desfăcîndu-l dintr-însa." Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămînea mai departe o putere activă înlăuntrul

ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează și în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un panteism de caracter moral, așa cum se întîmplă, dealtfel, și în sistemul etic și religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărțită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfățișînd cultul drept acel „formalism vulgar al celor ce-și interzic, urmîndu-l, orice nevoie nouă a sufletului lor". Alteori, însă, cultul e prezentat ca agentul care poartă și întreține acțiunea morală a religiei: „N-a fost o religie care, dispărînd, să nu fi lăsat, cu multe prejudecăți și un praf întreg de formalități, omenirea ceva mai bună". Alteori, în fine, sîntem invitați să recunoaștem în formele cultice și tradiționale ale religiei „încă una din legăturile solidarității umane". Cultul este, așadar, în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărțite. Valoarea factorului moral, în schimb, care împreună cu cel mistic și cu cel cultic întregește conținutul religiei, este totdeauna recunoscută, deși nu în felul în care el se înfățișează în religiile revelate și transcendente. Am văzut și mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate și coercitive, ci aceea care rezultă din însăși spontaneitatea creatoare a vieții, singura în acord cu libertatea care conferă prețul și calificarea faptei morale. Această forță morală dinamică este împodobită apoi cu atributele divinității. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decît ca despre o energie morală creatoare, lucrînd panteistic înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu și om, nu ca aceea dintre tatăl și fiii săi, așa cum o înfățișează transcendentalismul *Vechiului* și *Noului Testament*... Dumnezeul-forța morală se continuă mai degrabă în conștiința umană, în puterea ei nesfîrșită de creație: „Sîntem nu numai făpturile, ci urmașii lui Dumnezeu, conștiința activă care creează mai departe, individualizîndu-se, fără a se fărîma". Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea și fervoarea omului se adresează nu prin gîndul care se desparte de viață, ci prin însăși fapta vieții rodnice și curate: „Roagă-te lui Dumnezeu cu viața ta!"

Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieții? *Cugetările* fac un loc mare meditației asupra morții.

Adeseori, în șirul patetic al acestor gînduri închinate vieții, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare, a morții. Sînt, în această privință, unele reflecții care ating cu o rară justețe natura sentimentului pe care îl încercăm la gîndul sfîrșitului obștesc. „Nu te temi de moarte, ni se spune odată, te temi de frica morții." Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfățișează ciudat observația : „Durerea cea mare la moarte e că pleci fără a te putea lua pe tine". De ce apoi frica de moarte ? Moartea e tot o putere a vieții, o reprezentare capabilă să îndrumeze energia înfăptuirilor. „Gîndul morții să-ți fie în urmă, gonind spre faptă, nu în față, oprind." Pentru groaza care poate totuși stărui, *Cugetările* știu să recomande sau arta stoică a familiarizării cu moartea, căci e firesc s-o „primești necontenit în sufletul tău, cum, fără voie, o primești necontenit în trup", sau mîngîierea, frumos spusă, că „prin moartea noastră păstrăm tînără lumea".

Această etică a fecundității, a entuziasmului moral, a bărbăției în fața morții nu se întovărășește însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovărășiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aici, nici generos, nici drept, nici prea isteț, nici lipsit cu totul de orice ridicol. Portretul moral al omului închegat din *Cugetările* lui Nicolae Iorga nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate și reculegere, care alcătuiește accentul cel mai tulburător al acestui breviar de înțelepciune și îndemn. Astfel, dacă trebuie să recunoaștem că e bine să stai singur în durere chemînd pe alții numai la bucurie : „numai așa vei avea tovarăși nefățarnici", vom înțelege de ce „uneori, după mult zbucium, te întorci la tine cu înduioșarea cu care întîlnești un vechi prieten". Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mîngîierea singurătății și a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, știința că cine se dăruiește mai larg vieții, mai generos pentru că nici un preț nu o va plăti, mai nebunește pentru că o va pierde mai ușor, acela o va afla mai întreagă și mai curată pentru sine. E poate aceasta învățătura cea mai întăritoare a *Cugetărilor*, în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentinței.

1 B. DELAVRANCEA

În 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica*, primul volum de scrieri în proză ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aici înainte, timp de vreo trei decenii, domină întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon şi I. Ghica creaseră instrumentul de observaţie a realităţii, în scrieri în care intuiţiile fanteziei se unesc cu mărturiile memorialisticii. Creangă revelase în vorbirea poporului şi în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vînă a umorului şi un larg cîmp de mijloace ale caracterizării literare. Eminescu introdusese reflecţia filozofică şi lirismul în proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generaţie de nuveliști şi romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fiecăruia şi stabilind structura realismului artistic şi liric. Printre meşterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rînd la Barbu Delavrancea.

Întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conştient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci cînd declară în *Românul* din 1887 : „Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sînt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orăşenime cultă care să cunoască mai puţin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuinţate în ţara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulţi oameni care să cunoască mai puţine nume de colori, de flori, de arbori. Şi sărăcia de cuvinte cu adevărat româneşti şi vii este dovedită mai

ales prin credința cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărism» și «jargonism» bogăția și frumusețea limbii, ei numesc «cronicărism» și «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu știu, nu cunosc, n-au auzit, și nu vor înțelege niciodată, căci mintea lor este amețită încă de copilărească revoluție literară de la '48." [1] De fapt, împotriva acelora care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate și pitoresc al expresiei [2], cercul vrăjit fusese sfărîmat de Slavici și Creangă. Delavrancea va păși deci pe urmele acestora, atunci cînd, în *Sultănica*, pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum : „De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mîna, Dumnezeu cu mila. Sare din vîrful stogului și cade ca un fulg. În argeà nu i se văd mîinile. Cînd toarce, mănîncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat" etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate : „E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sîmbetele. Cînd umblă, calcă-n strachini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neica de nu i-a primit peștitul ? Au nu e voinic ? Ori e bețiv, stricător de case, zurbagiu ? Au n-are de pe ce bea apă ? He, he, fată proastă și țîfnoasă, dă norocului cu piciorul. Da de, om sărac și cu nasul în sus... Știe Dumnezeu ce face !" (*Sultănica*, Ed. Cultura națională, 1922, p. 13, 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății literare graiului muntenesc, așa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar putea merge mai departe, stabilind ce datora Delavrancea țărănimii din preajma Bucureștilor sau așezărilor țărănești recente din marginea lui și ce datora el altor părți ale țării, de pildă Cîmpulungului muntenesc și întregii regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi

[1] Cit. ap. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, 1934, vol. I, p. 344.

[2] În discursul de recepție la Academia Română (1918), unde se face alăturarea lui Delavrancea de Creangă, Ovid Densusianu se declară încă împotriva „provincialismelor" celui dintîi, în numele unei nevoi de unificare a limbii literare.

rătăcit mai mult timp și unde cu multă preferință stabilește cadrul nuvelelor sale.

Din vîna populară extrage Delavrancea și unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multă căldură, ci le stilizează după modelul lui Eminescu și Odobescu, prin dilatarea elementului liric. În *Poveste*, domnița este astfel descrisă: „Cînd își încingea talia cu betelie de aur și pornea ușor ca o umbră, la toți ai curții li se făcea frică, ca nu cumva vîntul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să se frîngă sau ca picioruşele, în conduri de argint, să nu-i scape în crăpăturile pămîntului. Și cînd împărăteasa o scălda, căci nu lăsa nici o altă mînă s-o atingă, atît se rumenea fața și cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea: «ai de te scaldă», ci «ai de fă apa mărgean»" (*Între vis și viață*, ed. 1928, p. 13). Cînd Făt-Frumos se apropie, lirismul momentului găsește, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora: „Tim, tam, tim, tam, tam ușor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mîngîiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tim, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, și iar s-afundă, și iar se întoarce... Dar cîntecul o gîdilă pe obrajii rumeni, și-i furnică din tălpile mititele pînă în creștetul luminos... Și i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cînta și vorbea după tremuratul ușurel al chitării..." (*ibid.*, p. 17). Puțini au fost prozatorii care au rîvnit să scrie mai dulce și să seducă prin asociații mai delectabile.

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale, ceea ce s-ar putea numi vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează necontenit în povestirile sale, mai ales în acele ale unei prime epoci. Iată, de pildă, cuvintele bătrînului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitare romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuiește, povestindu-ne: „Într-o zi pluteam spre Triest. Despicam marea cu lopețile. Îmi băteam joc de zborul goelanului. Și mă fierbea dorul d-a împărtăși lumii că la umbra dafinilor, pe unde ațipeam mîngîind pletele Cellei, nu e zi și nu e noapte ca orice zi și orice noapte,

ci traiul zîmbet din stele ș-o simțire din alte lumi. Aș fi murit de fericire dacă aș fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. — O! de ce vînturile nu mă deteră rechinilor. Viața n-ar fi murit, căci, adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urmă tresărire a dragostei ar fi călătorit veșnic ca o făclie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodată" (*Fanta-Cella, ibid.*, p. 136). Nuvela continuă în același ton pînă la acordurile muzicale ale finalului.

Cînd nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destăinuiește cugetul învolburat al unui gînditor din aceeași clasă romantică cu *Sărmanul Dionis*, în cuvintele în același timp exaltate și sceptice ale *Trubadurului*: „Nimeni pe lume nu va înțelege că o idee adînc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forța fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Și o idee în așa condițiuni este o realitate pentru om, mai brutală decît un bolovan pe care l-ar pipăi cu d-amănuntul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realități nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înțeleg toate cuvintele vieții voastre, iar voua vi se pare că le înțelegeți pe ale mele. Vă făliți cu pozitivismul vostru... Știința care studiază un creier mort este știința morții. Și nu tăgăduiesc, știința a înțeles pe deplin de ce moare un om și toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înțeles nici pe sfert viața și schimbările ei. «Cauza unică și inițială» este o taină pe care nu cu algebra voastră o veți înțelege" (*Trubadurul*, în vol. *Sultănica*, 1922, p. 107—108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Liniște*, unde enigmaticul medic povestește lupta sa sfărîmătoare cu moartea care îi răpise ființele iubite și cu știința care nu-l putuse ajuta, dar și în nuvelele de tip realist, ca în *Zobie*, unde ne este descrisă figura unui idiot, prin a cărui noapte adîncă scînteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea și bogăția naturii prin care cotește cărarea nefericitului: „Dacă frumusețea naturii deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului. Cînd ea nu-și mai stăpînește uriașele minuni, omului îi răpește mintea, îi fură măreția inimii... Deschizîndu-i belșugul sînului, îi răpește bogăția minții. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios

nuumai geniul şi prostia stăpînesc. Aici pătrunderea fără seamnăn şi neghiobia fără pic de înţeles pot pridiidi. A stăpîni saau a nu înţelege e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe toot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a i vieţii" (*op. cit.*, p. 37). Reflexivitatea eminesciană îşi găăseşte astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la onrice popas să ne încredinţeze gîndurile minţii sale frămîntaate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său şi exemplul înaintaaşilor recenţi, Delavrancea rămîne el însuşi prin mai multe înnsuşiri ale imaginaţiei sale şi printr-o seamă de procedee alde realismului pe care el le introduce mai întîi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. CComparaţiile şi metaforele sale traduc o viziune totdeauna fr.agedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie: „A dat DDumnezeu zăpadă nemiluită; şi cade, cade puzderie măruuntă şi deasă, ca făina la cernut, vînturată de un crivăţ caare te orbeşte. Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. PPădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu fldori de zarzări şi de corcoduşi" (*op. cit.*, p. 9). Efectele dde lumină sînt notate cu multă finețe: „Era o lună nepoomenit de frumoasă. Lumina ei poleia în argint vişinii înnfloriţi. În capătul cărării, soră-mea, subţire şi dreaptă, păărea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimbă înn rumeniu, în violet şi înecă lumea într-un aer albastru" (*oop. cit.*, p. 105). Uneori senzaţia auditivă se asociază: „Într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frîngeau aprinse înn norii rostogoliţi de vînt. Straşinile giuruiau în căldări paarcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară" (*op. cit.*, p.. 105). Alteori sînt tablouri dinamice, ca al acestei hore ruustice, redată cu o mare bogăţie de verbe: „În faţa hanuului roşu se încinsese o horă straşnică de săreau scîntei dde sub călcîie. În vîrtejul jocului, salbele de galbeni împărăăteşti şi icosari turceşti zornăiau la gîtul celor avute. Vîlneecele, cu fluturi sclipitori, zburau cînd la dreapta, cînd la stîînga. Suratele, împodobite cu flori-domneşti, rîdeau izbind păămîntul după hihăitul flăcăilor pletoşi, rumeni de zăduf şi i de sînurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dîrdîind pee picioarele lor sprintene, parcă naiba gîdila astă tinerime plnină de foc ş-o arunca în sus ca p-o minge" (*op. cit.*, p. 31). Alteori, întîmpinăm figuri şi siluete de un caracteristicism

acuzat, al acelui Zobie, guşat coborît parcă dintr-o pînză a lui Goya : „Capul lui mare ca o baniţă se reazămă p-un gît înfundat în umeri. Picioarele şi mîinile-i cată anapoda. Faţa, lată şi scofîlcită, la fitece pas, se strîmbă. Iar guşele, înflorite ca la un curcan, şi le aruncă pe spete, şi le mişcă moale şi gras în mersul lui şontîcîit pe piciorul drept" (*op. cit.*, p. 38). Delavrancea nu este, astfel, numai creatorul poemei în proză, dar şi iniţiatorul aşa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitoreşti, în metafore şi imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei : un stil care, sub pana unora dintre scriitorii noştri mai tineri, datoreşte, aşadar, atîta exemplului şi precedentului său.

În latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, pînă la el, necunoscute prozatorilor noştri. În *Irinel* naraţiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le ascultă din gura altora. El le retrăieşte din amintire, dar nu ca pe nişte fapte desprinse de sine şi răcite, trecute în domeniul obiectivităţii, ci ca pe nişte întîmplări vii, ca pe nişte momente ale vieţii sale lăuntrice, singuratice şi îndurerate. În această întoarcere a omului către sine însuşi, un singur cuvînt auzit în amintire îşi asociază înţelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neîndurătoare : „Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu : «Irinel !... Irinel !... Unde eşti ?...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trîntii în pat. Luai *Letopiseţile*. În loc să citesc începui să mă gîndesc. «Irinel ! Irinel !» Cel dintîi, repede, aspru, răutăcios — cel de-al doilea, mai lung, mai dulce, mîngîietor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, să mă înşele. Să crez eu că nu s-a gîndit la nimic. Dar ce a însemnat acel «*unde* eşti ?» Am înţeles cum a zis «*unde*». Aici era tot înţelesul întrebării. Nu că avea să-i spuie ceva, dar dorea foarte mult să ştie : «*unde*» e ? Adică, nu care cumva e la mine în odaie ? Atîta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viaţă întreagă, *şi i-a îndoit averea*, ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire : «aşa ştiu eu să răsplătesc pe un ingrat, pe un tînăr care nu seamănă bătrînilor ce se duc şi înmormîntează cu ei *moravurile sfinte din ţara asta* !» Acest «*unde* eşti» prea fusese cusut cu aţă albă. Ce, nu ştia, *el*, *unde* «era» ea ?" (*Irinel*, în vol. *Hagi-Tudose*, 1903, p. 73—74). Analiza

psihologică a atins la puțini alți scriitori mai multă precizie ca în aceste rînduri, în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude, într-o singură întrebare a acestuia, toate nuanțele sentimentului împărțit care îl leagă de binefăcătorul său.[1]

Într-un astfel de monolog interior, meditația dă viață aievea scenelor văzute și auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul știe să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. În timp ce replicile lui Irinel și ale lui Iorgu se urmează, acesta din urmă își observă ghetele și obsesia lui trivială interceptează necontenit scena în care soarta i se decide. Căsătoria lui Irinel cu un pretendent bogat se hotăra într-o odaie vecină, cînd aceasta vine să-i aducă vestea : „Ochii ei scînteiau ; albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără țărmuri. Privii în jos, prostit de o spaimă neînțeleasă. Îmi văzui ghetile și mă gîndii : azi mi le-a făcut ori nu ? Firește că da. Nu mi le face în toate zilele ? — Iorgule, știi de ce-a venit bătrînul ? — Nu, îi răspunsei cu c-o liniște stupidă. «Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...» — Iorgule, știi ce mi-a zis tata ? — Nu. — Să pui rochia de fulard. — Rochia de fulard ?... A care-mi place mie ?... — Dar știi de ce mă gătesc ? — Firește că da. Ea tresări. Eu continuai, ștergîndu-mi o gheată cu batista. Firește că știu... Nu este azi sărbătoare mare ? — Ah ! Îmi răspunse ea trîntindu-mi mîna de care mă ținea, nu știi nimic ! Ce om indiferent și nepriceput ești ! — Indiferent ? Înțelesesem tot din privirea și emoțiunea ei, și cu o liniște care, desigur, nu era a mea, mă plecai și-mi ștersei și cealaltă gheată“ (*op. cit.*, p. 77—78). În actul ștergerii ghetelor se exprimă o puternică emoție.

---

[1] Procedeul analizei intențiilor cuprinse într-un cuvînt și într-o intonație reapare mult mai tîrziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu, bătrînul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul : „— *Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război ?*“ Și eroul romanului comentează : „N-am înțeles dacă prin acest «intrați», în loc de «intrăm», unchiul Tache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort“ (I, p. 33). Tot astfel în *Rusoaica* lui Gib I. Mihăiescu, în disputa dintre Niculina și Ragaiac, femeia înlocuiește la un moment dat pe obișnuitul „tu“ prin „dumneata“, obligînd pe cel din urmă să observe : ...cuvîntul „dumneata“... reveni în glasul ei „distant, rece, sarcastic parcă“ (p. 124).

Inhibiția momentului, liniștea despre care ni se vorbește, ne face să înțelegem că emoția s-a interiorizat și a pus stăpînire pe omul adînc. Împletirea motivului vulgar prin scena de mare interes patetic este un procedeu realist, pe care Delavrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atîtea altele ale aceleiași direcții literare.

În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări de-ale sale sau încarnează conflicte sufletești proprii. Fondul inspirației sale rămîne deci liric, deși mijloacele sînt adeseori acele ale analizei și ale observației obiective. Chiar cînd i se întîmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. În *Sultănica*, în *Zobie*, în *Milogul*, participarea înduioșată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a narațiunii. În *Domnul Vucea*, meschinăria abuzivă a institutorului de altădată este resimțită din unghiul propriei copilării, care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieșit din sine însuși, construindu-și povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul și aprecierea sa. În acel moment, Delavrancea și-a scris capodopera : nuvela *Hagi-Tudose*. Caracterul eroului este construit din dialogul personajelor care au de-a face cu el sau din vorbele și faptele sale. De la *Alexandru Lăpușneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeași consecvență norma impersonalității. Dar, spre deosebire de Negruzzi și în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea își vede personajele în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuție. Iată pe ctitorii bisericii enumerînd frumusețile locașului lor : „Mă rog, nu au atîtea degete, la amîndouă mînele, cîte minuni se află în sfîntul locaș. Și cînd se încurcă, se fac foc bătrînii troițeni ; ba își mușcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile : ridică amîndouă mînele în dreptul ochilor, ți le vîră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiece laudă zic «una la mînă» și moaie cîte un deget în gură. La înfierbînteală, uită că degetele sînt ale lor, și le mușcă, și vorba se preface în supărare, supărarea în ceartă și cearta în gîlceavă. Cum să cază ei la învoială ?... Fiecare vrea să laude și să numere numai cum vrea el, iar nu cum laudă și numără ceilalți" (*op. cit.*, p. 3—4). Cînd ctitorii se

retrag și scena rămîne a fi stăpînită exclusiv de hagiu, povestitorul se întoarce în trecut pentru a ni-l prezenta pe erou în momentele tipice ale vieții sale, lucrînd de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic, prin acumulare de largi trăsături convergente, arătîndu-ni-l, de pildă, pe hagiu cum reacționează față de nevoia de a se hrăni și de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comportă în negoțul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziție biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului și încheie prin nararea agoniei și morții hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul" naturalist, vine să sprijine prezentarea viguroasă a caracterului : „Pereții sînt cojiți și galbeni ; grinzile tavanului, negre și prăfuite ; icoanele, cu sfinți șterși ; patul de scînduri acoperit cu o pătură lățoasă, vărgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lînă îmbrăcată într-o față soioasă. Pe jos pardoseala de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormînt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hîrtie, ți-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus" (*op. cit.*, p. 23). Totuși pictura lucrurilor nu cade în minuție balzaciană. Omul și conflictele lui domină cu hotărîre în *Hagi-Tudose*, care, în 1903, data cînd povestirea apare în volum, reprezintă, fără îndoială, punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

2 DUILIU ZAMFIRESCU

Începuturile lui Duiliu Zamfirescu sînt contemporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuşi în 1883, cînd apare volumul *Fără titlu*, primele nuvele ale autorului *Vieţii la ţară*, formula lui literară pare mai puţin cristalizată decît aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica*, abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluţia lui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri*, cuprinzînd un episod din viaţa poetului Depărăţeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gîndul pînă la primele manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor şi, în declaraţiile eroilor, de supraîncordarea melodramatică a tonului, se găsesc şi unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsune trîmbiţele sale, atunci cînd pune pe unul din personajele povestirii să declare: „Şi eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vulturește scris decît *Faust*... E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege; e un fulger de cugetare; o împărăţie de vorbe frumoase, care se înlănţuiesc, se strîng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer" (*Nuvele*, ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, 1939, p. 19). Alteori, revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturaleţe: „A, domnule (vorbeşte eroina), e prea frumos din parte-ţi, şi-ţi sînt datoare

multă recunoştinţă pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da! te-am oprit, căci nu mai puteam! Ah, a iubi şi a fi silită să taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ţi-am scris să vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino şi iubeşte-mă ca altădată. Spune-mi simţirea ta cu vorbe dulci, cu vorbe de foc; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna, că ai cugetat la mine, numai la mine" etc., etc., (*ibid.*, p. 50), pînă la mărturisirea finală: eroina era ftizică!

Cînd însă scriitorul renunţă la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură sforţării lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric şi artistic. Duiliu Zamfirescu n-a atins totuşi niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii şi a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuşi al impresiunii directe, întîmpinăm amintirea literară, alegoria antichizantă sau imaginea artificioasă, care întrezăreşte în transparenţa naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cîrduri de cocoare: „În straturile albastrei bolţi se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atît de sus şi de subţiri, că păreau ca nişte desenuri arabe, încrustate într-o imensă piatră de lazurită" (*Locotenentul Sterie*, în *Nuvele*, p. 73). Mult mai deseori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichităţii, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fi aşteptat numai intuiţia directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniştite ale mării: „Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sînuri de sînuri, se înalţă o clipă în aer şi se zdrobesc, răsfrîngîndu-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei luni de sirene, de tritoni, de nimfe cărora vîntul le taie forme rotunde şi braţe molatece din carnea agitată a mării" (*Alessio*, *ibid.*, p. 179). Frumoasa Nannina, cînd o zăreşte întîia oară, îi apare avînd un gît „cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor". Un efect de lună este întrevăzut prin vălul aceloraşi amintiri mitologice: „Vezi o dîră de lumină? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote şi, dintr-un colţ într-altul, îşi trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă şi îşi fac din ele aripi. Şi lasă-te, lasă-te farmecului de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe;

gura lor e parfumată de nufăr şi pe sînuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu cîte două flori de migdal" (*ibid.*, p. 206). Tot astfel, într-un adînc de pădure, poetului i se năzăreşte un joc de nimfe şi silvani. Şi cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din nou dulci, susţinute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgînd atîtea din nuvelele lui Duiliu Zamfirescu, din această epocă, simţim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar şi expresiunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întîmpinăm aci vulcanismul unui temperament în luptă cu destinul, ca la autorul *Paraziţilor*, ci dezolarea cerebrală la gîndul nimicniciei omului şi a lumii. În redarea acestor sentimente, Duiliu Zamfirescu foloseşte, împreună cu toţi reprezentanţii realismului liric şi artistic începător, reflecţia filozofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic şi ştiinţific. În *Singurătate*, cînd din aburii lacului se întruchipează apariţia nestabilă a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează : „Eu însă mă uitam la dînsa cu puterea tuturor simţurilor concentrate în vedere. Şi, cum se întîmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, aţintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse efectul dimpotrivă : percepţiunea se slăbi" (*op. cit.*, p. 210). Cititorul tratatelor de filozofie şi psihologie, fostul elev şi prietenul mai tînăr al lui Maiorescu, urmăreşte nu numai pulsaţiile activităţii perceptive, dar şi întunecarea trecătoare a conştiinţei eului cu toate acompaniamentele fiziologice : „Inima bătea rar, respirarea mi se oprise în gît, o desăvîrşită curmare a funcţiunii organelor mă făcu să cred mai pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine" (*op. cit.*, p. 212). Cînd, în sfîrşit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăseşte în faţa măreţei văi romane, sentimentul său află, pentru a se exprima, această neaşteptată formulare filozofică : „A doua zi, deschizînd fereastra pe valea Romei, splendoarea peisajului îmi redete conştiinţa estetică, pe care o pierdusem" (*op. cit.*, p. 214). Este, desigur, nu numai o consecinţă a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele

de cultură filozofică intrate în formația spirituală a tuturor junimiștilor, dar și o repercusiune a naturalismului contemporan, tendința lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite pînă în amănuntul lor psihologic și organic. Așa se întîmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoția aceasta este urmărită în toate detaliile desfășurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiție a fricii, drept „ideea unui lucru amenințător, care ar apăsa sentimentul de sine". Toți oamenii încearcă sentimentul acesta: „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor și, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul amenințat și fără apărare, la toți oamenii le e frică" (*op. cit.*, p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobîndește uneori aspecte de tratat științific: „Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puțin, totul, și deși impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decît impresiile lor intuitive, ajunsese pînă la harap, fără nimic extraordinar" (*op. cit.*, p. 240). Impresii „directe" și impresii „intuitive" seamănă a distincție de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atît de sinuoase ale abstracțiunii. Și, dacă n-a făcut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitivitatea superioară a imaginației sale, dar și prin simțul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gîndea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefața de la 1888 a *Nuvelelor* sale, importantă pentru că cuprinde poate prima declarație de principii veriste a literaturii noastre: „arta stă tocmai în alegerea adevărului". Dar adevărul, pe care dorește Duiliu Zamfirescu să-l fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai tîrziu al marilor proprietari de pămînt, pentru care, după cum ni se spune, limba țărănească a lui Slavici sau aceea periferic orășănească a lui Caragiale, ar fi niște unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptățirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaște în limba lui Caragiale „stratul mahalalelor și al orașelor de provincie". Vom reține însă expresia aspirației de a crea o nouă limbă literară, adaptată vieții intelectuale și afective a unei clase mai cultivate, care pînă aci nu fusese exprimată de literatura vremii și nici n-ajunsese să-și făurească singură propria ei unealtă literară:

„Cred, scrie Duiliu Zamfirescu, că este o năzuință dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gîndiri și de simțiri mai alese, care pînă aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu nici un preț n-o putea primi" (*op. cit.*, p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaș amintit.

În șirul romanelor de mai tîrziu, dar mai cu seamă în *Viața la țară*, 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură și claritate, Duiliu Zamfirescu renunță în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufletești stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura și dialectica științei. Lirismul și reflecția continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul și abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă și simplă și reflecția generală aderă parcă mai adînc la impresia directă. Iată pagina în care, îndrăgostit, Matei trăiește farmecul august al unei nopți de vară : „Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborîse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, și haosul ar fi inundat lumea. Rar, cîte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a cîmpului. Un cîine lătra în somn, înăbușit, or un buhai mugea cu glas adînc ; cucovele de baltă țipau cîteodată în marginea trestiilor, or rînchezatul vreunui mînz venea ascuțit despre pădure. Țîrîitul bălărielor părea a face parte el însuși din tăcere" (*op. cit.*, ed. 1898, „Biblioteca pentru toți", p. 84—85). După această descriere sprijinită de atîtea elemente concrete, reflecția generală pare a voi să-și recucerească vechile ei drepturi : „O blîndă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul rămas pe paile uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantezia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriașe, era o cauză statornică de melancolie, iar, pe de altă parte, scînteia ce arde în noi, facultățile noastre sufletești, un continuu îndemn de-a trăi. A pricepe că nu poți pricepe și că nu ești în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant ; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe și care e parte în tine, dar și afară din tine, ai pricepe totul ! Viața

e plină de durere și de farmec. Ce somn adînc doarme spațiul dintre stele!" etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, știe că toate aceste reflecții diluează emoția și slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret și salvează prin el impresia singurătății în fața universului: „Între fiecare stropitură de lumină din Calea Lactee sînt milioane de poște de singurătate. Și unde ne ducem noi, după moarte? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum? Nicăiri. Murim în noi înșine, cum mor făpturile unui vis, în vis. — Un car trecea pe drum, iar căruțașul cînta din fluier, singur" (*op. cit.*, p. 85—86). Imaginea carului și a cîntecului singuratic al căruțașului eliberează sentimentul și însuflețește dintr-o dată tabloul acoperit atîta vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase sînt pasajele *Vieții la țară* în care amănuntul realist, umoristic sau grațios, dă viață și adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, meditînd în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise unui Tănase Scatiu să aspire la mîna fiicei lui: „Șezu jos și fumă mai departe din țigara stinsă, sărind cu mintea la nepotu-său Damian, care nu mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama lui Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fiu-său, la una și la alta, pînă ce un pisic, care se strecurase sub scaun, îi atrase luarea-aminte, prin îndemînarea cu care se juca cu pana țigaretei lui Tănase Scatiu" (*op. cit.*, p. 17). Iată pe bătrîna Diamandula, al cărei dor statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neașteptat, mai bine decît prin cea mai atentă și savantă analiză psihologică: „Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula își trăgea din cînd în cînd ochelarii de pe frunte, legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiului său. Bătrînă, bolnavă, surdă, ea trăia, spre minunea tutulor, numai prin puterea unei dorințe: aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Cîte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori; plicul descusut și pe o parte și pe alta; marca de pe plic studiată pînă în firele mustăților regelui Humbert — căci scrisorile veneau din Italia" (p. 19—20). Iată scena agoniei

Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de bătrîna care se stingea și de fiul ei, care o veghează, descătușează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar și o emoție simbolică mai generală : „El aștepta, cu capul plecat spre dînsa. După cîteva minute o văzu întinzînd degetele de la mîna rămasă liberă, către perna de la perete și culegînd un mic fulg, pe care îl suflă în aer. În mintea amîndurora treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gîndul bătrînei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpînea, rămînea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă ; gîndul lui, încreminit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate și urmărea pe acela al mame-sei, ocupat de un fulg“ (p. 53).

Întocmai ca mai toți scriitorii realiști români, pînă cînd un Alexandru Macedonski cucerește sectoare noi ale artei descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al omului și al peisajului, mai mult decît al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi, sub pana autorului *Vieții la țară* sau *Tănase Scatiu*, pictura stărilor de mulțime, cu atîta vreme înainte ca L. Rebreanu să dezvolte larg posibilitățile acestui motiv. Vrednică de atenție este și evocarea vieții interioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi decît acele ale atenției voluntare : „Se întoarse de la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziți și cerul împodobit de nori, îl mărea și mai mult. Intră acasă. În odaia lui focul se stinsese. Se așeză într-un fotoliu și rămase astfel cu mîinile duse la gură. Frigul îi șerpuia prin vine, dar parcă nu se simțea în stare să se scoale și să cheme. Își aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa și i se păru că vede apa turbure a Arnului curgîndu-i pe dinainte. Cum trece timpul !... Ce o fi făcînd Saşa ?... Începea să se-ntunece... O muscă bîzîi greoaie prin aer și se izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzînd, dar dincolo de fața oglinzii, și, tot acolo, spațiul din odaie, reprodus în slaba lumină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă ! Albul și negrul din el alcătuiau un cap de călugăriță. Dacă închidea ochii mai mult, călugărița se prefăcea într-o biserică gotică ;

cînd îi deschidea, biserica redevenea călugăriță... Și așa, un freamăt de memorie îi cînta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul cîmpului, cînd cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gîtul Saşei !... Ce încîntătoare era Saşa în ziua aceea, aşteptîndu-l..." (*Viața la țară*, p. 209—210). Caracterul atît de modern al procedeului nu poate scăpa nimănui și el alcătuieşte punctul cel mai înaintat al artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele vieții sufleteşti.

3 AL. VLAHUȚĂ

Din aceeași generație cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și abia cu vreo zece ani mai bătrîn decît Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță este și el unul din repezentanții noului realism liric și artistic. Imaginile lui Vlahuță nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi și nici puterea lui de a crea caractere omenești și de a învia situații, încît din bogatul material nuvelistic răspîndit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reține o atmosferă, o atitudine, dar nici o figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, așa cum putem vorbi despre atîția întîlniți în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești. Îi lipsește lui Al. Vlahuță, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-și individualiza figurile și pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei și natură militantă, cu toată poziția contrarie pe care a crezut că o poate reprezenta într-o celebră corespondență cu I. L. Caragiale[1], în proza lui Vlahuță tipicul strivește individualul, schemele generale înăbușesc pîlpîirea vieții unice, și în aceste scheme și tipuri se concentrează resentimentele scriitorului, revoltele și dorințele lui de mai bine. Al. Vlahuță a simțit desigur limitele înzestrării lui, atunci cînd, apărîndu-se împotriva oricui i le-ar fi imputat, îi scria lui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiterii unei poezii a înce-

[1] Publicată în vol. *Dreptate*, 1914, de Al. Vlahuță, și *Abu-Hasan*, 1915, de I. L. Caragiale.

puturilor sale : „Între bucățile ce vă trămit e una, *Scrisoarea unui bătrîn* care nu pare a fi decît țipătul unei uri personale, și ca atare nevrednică de a figura în bătrîna și serioasa dvs. revistă. În realitate însă nu e așa. Poate că am tras puțin cu coada ochiului pe de lături, însă sîmburele concepției mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de patimele înguste ale zilei" (Torouțiu și Cardaș, *Studii și documente literare*, I, p. 335—336). Desigur, sinceritatea lui Vlahuță nu poate fi pusă la îndoială : îngustele patimi zilnice nu l-au stăpînit niciodată în scrisul său. Dar dacă talentul său literar a fost liber de patimile cele mici, cele mari și nobile, împreună cu tristețea de a le vedea necontenit contrazise, l-au stăpînit totdeauna, și împrejurarea este atît de evidentă, încît niciodată în fața vreuneia din creațiile lui Vlahuță nu întîmpinăm ceea ce ne izbește atît de des în operele lui Caragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem că autorul *Momentelor* iubește cu adevărat pe oamenii supuși, pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebește pe Vlahuță este, după propria lui mărturisire, „sîmburele abstract al concepției". Scriitorul nu pare a porni de la intuiția individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viciilor și păcatelor care ne stăpînesc, clădind în urmă o lume întreagă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule, rea și vulgară, dominînd o bună pătură țărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurația unora din creațiile lui Brătescu-Voinești, văzut însă tot în latura problemelor sale și prin prisma concepțiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuță raționează în nuvelele sale mai puțin decît Delavrancea și Duiliu Zamfirescu ; procedeele sale nu folosesc în aceeași măsură intercalarea meditației filozofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sînt la Vlahuță nu procedeele, ci temeliile înseși ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni, primite de la eroul însuși al povestirii, fapte pe care nu dorește nicidecum să le poetizeze, atît de puter-

nică este deocamdată pentru el norma realismului, pretinzînd scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduitor de banale și iremediabil triste. „În viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră (scrie eroina unei astfel de povestiri), o dramă de acelea care se prepară și se desfășoară încetul cu încetul, fără peripeții zguduitoare, fără deznodămînt tragic, fără foc bengal și tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nșeală zi cu zi pînă ce te ostenește, te stoarce și te usucă, de ajungi un moment cînd te cuprinde spaima și dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață" (*O viață*, în vol. *Clipe de liniște*, 1899, p. 82). Însemnarea este de reținut ca expresia celor mai cutezătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca atîtea altele, scriitorul nu găsește niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generală, locul comun al psihologiei curente : „Eram de optsprezece ani cînd m-am întors de la Paris (continuă să se spovedească eroina), unde, timp de șase ani cît am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mine o păpușă, o ființă... artificială, fără entuziasm, fără voință, fără nici un sentiment omenesc". Tînăra fată se găsește situată între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viață cum nu-i fusese hărăzită ei însăși, și tatăl, feciorul unui popă de țară, „un om puternic, făcut pentru ca să lupte și să biruie, (dar care) era așa de slab și de laș în fața mamei, așa de orbește supus capriților ei, încît el n-avea alt rol în casă decît de a procura bani..." Într-un astfel de mediu familial tinerețea fetei se ofilește, și cînd, împreună cu dezgustul pe care i-l provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina își răspunde întrebării : „Oare cîte vieți am trăit ? cu formula dictată de cel mai sumbru realism : una și proastă !" (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate și de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeași epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adîncă cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine

el însuşi în ajutor prin conferinţa *Onestitatea în artă* rostită în 1893 şi încorporată mai tîrziu volumului *File rupte*, 1909. Acest interesant text reia, în ton personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuţă alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea aşa-numitei „estetici ştiinţifice", adică al acelei îndrumări teoretice care spera să descifreze taina artei prin studiul condiţionărilor biologice şi sociale ale creaţiei artistice. Determinismul taine-ist pătrunsese şi în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuţă îşi va pune şi el problema „genezei artistului". Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema uşoară şi răspunsul la îndemîna oricui, Vlahuţă măsoară cu un ochi gînditor nesfîrşitul cîmp al vieţii din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Cît de departe trebuie să urci pe linia vieţii şi de cîte cauze, uneori atît de neînsemnate şi fortuite, se cuvine să ţii seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului? Lucrarea este cu mult prea grea şi, în faza actuală a cunoştinţelor noastre, ea este cu neputinţă a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, ca în oricare dintre oameni, se încrucişează un mare număr de factori ereditari, toate temperamentele strămoşilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecţie şi concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicaţii cu privire la răspunderile lui. „Cît de important e dar, scrie Vlahuţă, ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare şi de puternica înrîurire, pe care o pot exercita operele lui asupra atîtor generaţii! Şi adînca înţelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gîndire al artistului ca un regulator şi ca o forţă de discernămînt. El se va simţi promotorul unui nou curent de idei şi de simpatie, creatorul unei vieţi, cu mult mai mare şi mai însemnată decît propria lui viaţă, a unei vieţi purificate şi eterne, pe care el o urmăreşte cu gîndul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducînd cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai

frumoase şi mai alese gîndiri ce-au răsărit în existenţa lui pieritoare. Sub puterea acestei credinţi el se va simţi apostolul, preotul unui cult, şi, în momentul creării, cînd va intra să oficieze în altarul artei, el se va griji şi va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura şi toate păcatele lui de om. Asta înţelegeam adineaorea prin discolorarea, dispersonalizarea artistului, în crearea operei lui ; puterea de pregătire şi de purificare a sufletului lui, puterea de reculegere şi concentrare în tot ce are el mai bun, mai umanitar şi mai sfînt ; darul de a deveni zeu, pentru a putea crea" (*File rupte*, ed. 1909, p. 75—76). Răsună în toate acestea ceva din vitalismul şi din estetica simpatiei a lui Guyau, pe care dealtfel Vlahuţă îl şi citează către sfîrşitul dizertaţiei sale. Guyau a fost însă, la finele veacului trecut, unul din adversarii cei mai hotărîţi ai realismului în întrupările lui mai noi, pe care îl acuză de a stăvili, prin pictura laturilor negative ale vieţii, unda de simpatie umană ce trebuie să se propage din opera oricărui artist adevărat. Ce va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuţă ? Desigur, tristele picturi ale nuvelelor sale, obţinute printr-o voinţă de „depoetizare", care trebuia să dea satisfacţie normei contemporane a realismului, se desfăceau pe un fond de revoltă şi dezgust, pe un fond de valorificări etice care conţineau în sine şi îndemnul către formele nobile ale vieţii. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuţă. Din cînd în cînd el se afirmă însă singur, şi atunci scriitorul aşterne paginile sale cele mai bune.

Vlahuţă a dăruit prozei noastre „tonul etic". Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor şi-l fac să participe la zbuciumul scriitorului. Iată, de pildă, pasajul din *Bătrîni şi tineri*, în care apostrofele, întrebările, exclamaţiile se îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrîni care nu ştiu preţui tinereţea : „Mă gîndesc la atîtea ş-atîtea amărăciuni pe cari ni le fabricăm singuri din însăşi substanţa bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate fericiri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi ţesem, la războiul Invidiei, pînza blestemată a celei mai urîte suferinţi omeneşti... Nenorocită industrie. Să te chinuieşti tu să extragi ură din cel mai sfînt produs al iubirii ! — Ce frumos e zborul încrezător al tinereţii ! O primăvară e tot sufletul ei, încărcat de

speranțe, curat și luminos, ca un cireș înflorit. Vis într-aripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri? N-ai fost și tu odată așa, întocmai așa, posomorîtă și cîrtitoare bătrînețe? N-ai visat și tu? N-ai făcut și tu greșeli? De ce nu te uiți cu drag la strălucirea, la freamătul acesta de viață nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală de lumină, de sănătate, de veselie și de putere nestăpînită? Bucură-te, cît mai vezi, cît mai auzi, cît mai clipește o scînteie de bunătate și de iubire sub mormanul de cenușă al vieții care-a fost, bucură-te din toată inima de viața care vine. Ah, freamătul tinereții, spectacolul tinereții! Cunoști tu pe lume ceva mai fermecător?" (*La gura sobei*, 1928, ed. IV-a, p. 14—15.) Pasajul se desfășoară în stilul solilocului, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gîndului care mijește („Da, da"), cu frazarea lirică prin repetarea conjuncției „și" („Vis într-aripat e fiecare gînd al ei, și cîntec fiecare cuvînt, și sărbătoare fiecare clipă..."), cu imagini alegorice („pînza suferinței... țesută la războiul Invidiei"), sau cu comparații grațioase, deși oarecum convenționale („sufletul... ca un cireș înflorit"), cu multe întrebări retorice, cu propoziții exclamative, cu verbe la modul imperativ („Bucură-te..."). Căldura stilului lui Vlahuță este obținută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toți scriitorii realismului liric și artistic, Vlahuță s-a oprit de mai multe ori în fața problemei literare a descrierilor de natură, nu însă în nuvelele sale, unde omul este evocat de obicei în singura latură a frămîntărilor lui intime, fără nici o conexiune cu mediul lui natural. În *România pitorească*, 1901, apoi în *Pictorul Grigorescu*, 1911, tema peisajului oprește însă îndelung pe Vlahuță, care întrebuințează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitatea, dealtfel fără forță și noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuță grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obțină totuși imagini sintetice și revelatoare. După tipul său sufletesc, Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un pesiaj este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvîndu-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire

la ele. Iată-l pe Vlahuță urcînd muntele Omul: „Cînd te vezi aici, întîi te încearcă un fel de neastîmpăr, o dulce neliniște, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva așa de măreț și de sărbătoresc, că uiți deodată și osteneală și foame, și sete, și nu te mai înduri să stai jos — privești uimit în toate părțile, respiri din adînc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochii tăi sorb cu nesaț depărtările, și nu știu ce sentiment de voioșie, de copilărească semeție te face să-ți ridici fruntea și să cauți falnic în jurul tău, ca și cum ai fi lucrat și tu la așezarea atîtor podoabe, ca și cum, în clipa asta, anume pentru tine, se înalță în slăvi de pretutindeni popoarele de munți..." (*România pitorească*, Ed. Cartea Românească 1939, p. 130—131). În loc să observe, scriitorul se observă și în locul „descrierii", întîmpinăm o „introspecție". Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sînt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în munții Buzăului, descrierea culminează în introspecție, redată dealtfel prin epitete convenționale: „Ne odihnim la capătul podișului, pe una din stîncile ce împrejmuiesc încîntătorul lac al Siriului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domnește o liniște dumnezeiască. Uimiți, ne uităm în apa lucie, în adîncul albastru al acestui crîmpei de aer încopcit în stînci, la picioarele noastre. Și o clipă trăim în basme" (*op. cit.*, p. 146). Descrierea reține aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroșanilor: „Voinicul, frumosul rîu, se smulge din brațele monștrilor și pleacă hăulind devale. Iată-l tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, limpede și potolită, pare-o oglindă culcată-n ramă de verdeață. Și-n tăcerea adîncă a codrului, biruitorul doarme — o ațipire de-o clipă, sub grija bătăilor viitoare. Din cînd în cînd îi vin ajutoare; pîraie repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munților, și-l caută, îi strigă de departe, și Jiul le aude, le cheamă, și le soarbe lacom în undele lui" (*op. cit.*, p. 75—76). Cu preponderența acelorași procedee asociative sînt obținute și descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu*. Scriitorul se oprește în fața

tabloului, însumează, prin enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obține ceva ca impresia vieții abia cînd notează propriile lui senzații asociate, ceea ce i se pare a fi liniștea și puritatea locului zugrăvit de pictor, cu „copaci care au stat din freamăt" sau cu o atmosferă în care simțul vital al poetului resimte „aerul proaspăt al înălțimilor". Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisajul se impune aci ca temă literară și împrejurarea este destul de limpede resimțită de cititor.

4 I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

I. Al. Brătescu-Voinești este un scriitor care, prin cîteva din elementele artei sale narative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Al. Vlahuță, în curentul realismului artistic și liric, așa cum acesta s-a constituit din descendența primilor realiști, fructificată de tot ce adusese contribuția lui Eminescu. Lirismul și reflecția generală, recunoscute ca niște note comune în proza unui Delavrancea și Zamfirescu, apar destul de des în nuvelistica lui Brătescu-Voinești. Adeseori scriitorul își întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecții subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenții nu au caracterul tehnic-științific, atît de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sînt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în fața operei unui artist. Iată, de pildă, pasajul intercalat în nuvela *Două surori* (1894), în momentul în care, după tragice peripeții, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena și „casier" : „Știuta și străvechea comedie, care ține de cînd lumea și cît lumea o să ție... Au jucat-o mii și mii de neamuri înainte ; și împărații cîrmuitori de lumi în palaturi, și robii nemernici în lanțuri, și înțelepții, și nerozii, dar farmecul nu i l-au secat ; a mai rămas cîtva și pentru bietul casier, care de cîteva zile își aduce singur copilul pînă aproape de casa «Cochii mici». E dureroasă și ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi orașul întreg, ca să găsească vreo cîteva micșunele degerate, pe care acum le

trimite prin copil stăpînei gîndurilor lui..." (*Două surori*, în *In lumea dreptății*, 1908, p. 126). Viziunea casierului care își duce de mînă copilul, micșunelele degerate etc., înmlădiază abstractismul reflecției generale cu care debutează pasajul și îl face mai asimilabil pentru contemplatorul literar. Tot astfel, în *Pană Trăsnea Sfîntul*, cînd eroul primește revelația dragostei pe care Maria nu i-o refuza, după ce ni se înfățișează uimirea și farmecul năvălind dintr-o dată în sufletul lui Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunța adevărurile generale: „Iubirea, adevărata iubire, înduioșează și îmlădie și cea mai tare fire. Și pe recele cercetător cu mintea, și pe aprigul muncitor cu brațul, iubirea-i schimbă și-i face zile întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgăduitoare. Dar cînd pătrunde într-o inimă caldă și bună, într-o inimă din fire îndrăgostită numai de lucruri frumoase, o! atunci o doare în ascuns, o răscolește pînă în adînc; și pînă în adîncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea" (*ibid.*, p. 220). Astfel, și în acest pasaj, reflecția generală este topită și dusă de valul participării lirice a poetului, care găsește, pentru a se exprima, nu expresia rece și generală a cugetătorului abstract, ci pe aceea intimă și caldă, înmlădiată printr-o șerpuire a frazei plină de naturalețe, a omului în adevăr mișcat.

I. Al. Brătescu-Voinești ne-a îngăduit o privire în laboratorul său de artist, cînd în *Inspecție* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimete prietenului său Genuleanu: „Cum ți-ai putea tu face o idee de cele ce s-au întîmplat azi-noapte, dacă celor ce-ți scriu, înșirate și spuse, le lipsește viața și efectul ansamblului. Trebuie să vezi în același timp, dintr-o singură privire, cinci-șase soldați în cămăși așezîndu-și efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de regulament; alți opt-nouă în deosebite poziții văxuind cizmele; alții măturînd îndoiți printre paturi" etc. (*ibid.*, p. 160). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului. „Viața și efectul ansamblului", scena cuprinsă, „dintr-o singură privire", alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voinești. În timp ce în nuvelele primilor realiști sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puține și neadîncite relații, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voi-

neşti excelează în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă şi pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior şi intimitate din *In lumea dreptăţii,* acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia,* acele săteşti din *Niculăiţă Minciună* şi atîtea altele reprezintă unul din cîştigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voineşti faţă de punctul la care ajunseseră Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voineşti nu are imaginaţia plastică a unui Delavrancea şi Zamfirescu. El nu este niciodată, în aceeaşi măsură ca aceştia, un pictor al naturii. Viziunea florilor apare destul de des în proza lui, dar evocările peisagistice din *Călătorului îi şade bine cu drumul* rămîn o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voineşti, dar omul şi conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decît viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginaţia scriitorului prin contururile lor individuale. „...Deşi întîlneşti, ici şi colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puţină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alţi scriitori", remarcă un critic, d-l D. Caracostea.[1] Dacă totuşi, în ciuda puţinătăţii imaginilor, realitatea trăieşte ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datoreşte facultăţii acestuia de a cuprinde ansamblurile şi de a înfăţişa viul schimb de relaţii care le constituie.

Dar impresia de „viaţă", care alcătuieşte cealaltă cerinţă a esteticii lui Brătescu-Voineşti, este obţinută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar şi printr-un mare dar de a nota vorbirea personajelor. Puţini dintre scriitorii noştri, în afară de Creangă şi I. L. Caragiale, care au fixat în această privinţă modelul şi norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voineşti în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr şi naturaleţe a personajelor sale. Ascultaţi-l povestind pe Conu Alecu: „Trebuie să-l fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gît şi-n cap cu o gogeamite bîrsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-l ştii, că şedea lîngă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roşu. Unul mare-mare, cu mustăţile tunse. Cînd vorbea, te uitai în urma lui să

[1] *Poetul Brătescu-Voineşti,* 1921, p. 208.

vezi ce copil a vorbit. Nu-ţi venea să crezi că vocea aia piţigăiată a ieşit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de la muzică, să-ţi umfli bucile, să sufli cu putere şi să sune : piiii ! ca o piculină — aşa impresie îţi făcea cînd îl auzeai vorbind... E ! ăsta era feciorul unuia Glavă, pripăşit pe la moşia lui unchi-meu. Era cu vreo cîţiva ani mai mic ca mine. Ţiu minte că-l trimetea unchi-meu la tata cu donicioarele de zmeură ; venea cu picioarele goale. De la o vreme nu mai ştiam de el, îl pierdusem din vedere, cînd, hăt ! peste vreo douăzeci şi mai bine de ani, m-am pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moşia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, i-a mers bine" etc. (*loc. cit.*, p. 283—284). Pagina aceasta este o mare reuşită a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputinţă a citi cu grai viu această pagină, fără a nu nimeri intonaţia specială cu care a putut fi pronunţată. Chipul în care se înlănţuiesc cuvintele în vorbirea neconstruită, digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideaţiei, totul este notat în această pagină de o mare naturaleţe. Brătescu-Voineşti a recunoscut odată zelul său în notarea exactă a vorbirii. „Ghenealoghia cocoanei Leonorii, citim într-una din nuvelele sale, trebuie s-o asculţi din gura ei, întîi pentru că spusă de dînsa are un haz care nu se poate da cu condeiul" (*loc. cit.*, p. 194). Şi totuşi condeiul scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasaje în care înlănţuirea cuvintelor evocă nu numai intonaţia, dar parcă şi gesticulaţia şi fizionomia şi caracterul particular al personajului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate : „Ce să fac ? Ia cu năcazurile, că am pierdut un chiriaş — trebuie să ştii — nepreţuit, nepreţuit ! Am mai avut chiriaşi, de ! dumneata trebuie să ştii, că eşti d-aci — am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice ?... care mi se pare că e preşedinte la Ploieşti... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate gheneral. Şi cum îţi spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea : «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriaşi buni»... Şi atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăiţe ; dar m-am stins ! Că zicea dumnealui : «Ce o să fie ? trei-patru sute de lei»... şi cînd colo — trebuie să ştii — am cheltuit

de m-am stins, că le-am făcut pivniță dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Și numai stejar adevărat. Că așa am fost învățați, ori faci ori nu faci. Bietul tata cînd le-a reparat p-ale vechi, cît crezi că a cheltuit?... că acum dumneata trebuie să știi cum eram noi altădată. Moșu meu Dinu Strîmbeanu..." (*Coana Leonora*, 1889, *ibid.*, p. 197—198). Evocarea omului din vorbirea lui este aci, și în atîtea alte pagini, unul din procedeele realiste manevrate cu mai multă măiestrie de Brătescu-Voinești. [1]

De acest dar al intuiției lingvistice, Brătescu-Voinești face să profite nu numai vorbirea personajelor sale, dar și propria lui narațiune. Brătescu-Voinești este unul din scriitorii noștri care au întrebuințat cu mai mult succes procedeul, foarte răspîndit în proza povestitorilor naturaliști, al „stilului indirect liber", întîlnit și în arsenalul lui I. L. Caragiale. Efectul de stil care consistă în a povesti cu propriile cuvinte ale eroilor, în așa fel încît atitudinea și vorbirea acestora transpare în referatul autorului, poate fi de mai multe ori semnalat în nuvelele lui Brătescu-Voinești. Iată, de pildă, în *Pană Trăsnea Sfîntul*, momentul în care eroul povestește avocatului Mitică Moldoveanu nefericita întîmplare care făcuse din el un acuzat în fața justiției. Povestirea lui Pană Trăsnea urmează cîtva timp în monolog, pînă cînd autorul pare să ia el cuvîntul pentru a spune: „Aceasta însă nu-l supărase, căci, înțelegînd la urmă cu cine avea a face, a ridicat din umeri și s-a întors în casă, fără să mai adaoge vreun cuvînt. Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă și să-și dorească singur rău — erau altele, în privința cărora duminica trecută scrisese prefectului o scrisoare, prin care-i arăta că nu înțelegea cum poate cineva, dintr-un lucru de nimic, să prindă vrăjmășie și să-și răzbune asupra unui copil nevinovat..." (*op. cit.*, p. 254). Pasajul aparține povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l, nu se poate îndoi de faptul că în cuvintele acestuia sînt topite acele ale personajului său. „Ceea ce însă l-a supărat — și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mîhnit,

[1] V., în această privință, cu folosirea aceluiași citat, și observațiile lui G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, 1930, p. 160.

l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plîngă şi să-şi dorească singur rău" sînt de fapt cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul lui le împrumută din acelaşi îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toţi scriitorii curentului, Brătescu-Voineşti nu creează caractere complexe şi neaşteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, aşa cum o impun condiţiile de existenţă în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală şi orice aspiraţie mai înaltă în luptă cu trivialitatea şi micimea înconjurimii imprimă caracterelor şi destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. În chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voineşti sînt nu numai sumari, dar şi asemănători între ei, încît cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, surprinde pînă la urmă, în lumina comparaţiei, schema lor generală şi oarecum tipică.

5 SEMĂNĂTORIȘTII

(C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanu)

Venind îndată după primii reprezentanți ai realismului liric și în timp ce arta prozatorilor români se pregătea să-și serbeze unul din marile ei triumfuri în Mihail Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 și 1910 publică în *Sămănătorul* și în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendințe comune, îndreptățind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintașilor imediați rămînea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanți ai noului realism, pictura unor caractere excepționale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești arată o preferință vădită exemplarului obișnuit din clasa burgheză, funcționarului și intelectualului sau figurilor aparținînd boierimei provinciale și marilor proprietari de pămînt. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfățișeze eroi cerebrali și chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voinești să caute urmele tragicului cotidian, a nobleței ascunse și a martiriului fără glorie. În pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriștii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societății și, în locul omului „mărunt", descoperă pe omul „elementar". Noua problemă literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam, care în schița intitulată așa de caracteristic pentru noul realism țărănesc : *Drame din lumea de jos*, notează :

„Într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la țărani, în comparație cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul, de la un colț de masă, susținea că amorul este legat de civilizație, și că e și el o evoluție a sensibilității, ca și celelalte facultăți sufletești. Naturile primitive din straturile populare își reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor și nu se pot ridica pînă la pasiune. Înfierbîntîndu-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunînd cu toată încredințarea : — Nu vedeți ce simple sînt dramele de iubire dintre țărani ? Tot senzaționalul unei întîmplări se poate schița cu trei linii simple : *Intriga* se reduce la vorbele rele scornite de babe ; *Răzbunarea,* sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pîndă la cotitura drumului, iar *Crima* sau Demonul Roșu se mărginește la o lovitură bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeți în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize și extraordinar ? De aceea la noi ar fi și greu să se întemeieze un așa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorității poporului e prea cu puține note, iar cei de sus s-au asimilat prin educație celorlalte națiuni civilizate, așa încît nu prezintă nici o originalitate. Cu toate că ascultasem încordați toate cele înșirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim de rîs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba : — Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci sîntem condamnați să traducem cît vom trăi foiletoane senzaționale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tînăr, d-apoi încă pe cel bătrîn" (*Aripi tăiate*, Ed. Alcalay, p. 181—182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu și narează o dramă țărănească zguduitoare, căutînd să reconstituie, cu ironie pentru procedeele obștești ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susținea drepturile unui realism burghez și aristocratic, Ion Adam dovedește acum drepturile unui realism țărănesc.

Odată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configurație a artei literare se schimbă. Am spus-o : în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-l pe Sima Baltag al lui C. Sandu-Aldea : „Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, și curăța din cînd

în cînd cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pămînt o putere nevăzută. Căci dragostea ogorului îndoaie de mijloc pe plugari și-i înlănțuie toată viața lor de pămînt, amestecîndu-le sudorile cu țărîna lui. Dar cînd se oprea să mai răsufle boulenii din jug și se îndrepta de șale, atunci vedeai ce straşnic voinic era Sima Baltag și ce mai suliți de priviri țîșneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, și mai totdeauna ascunși supt streașina căciulii" (*In urma plugului*, ed. III, p. 6—8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieții sînt puternice în sufletul unui astfel de om : „Sima se lipise cu tot sufletul de roibulețul lui și toată ziua-l giugiulea, învățîndu-l să mănînce, cu timpul, din mînă. Îi era atît de drag cînd îl vedea năltuț în picioare, cu fluierele subțiri de cal de soi, crescînd la lumina și căldura soarelui binefăcător ! Cînd îl vedea pornind în sărituri ușoare de ogar, se lua cu el la întrecere și atunci mînzul gonea și mai nebun și mai furtunatec. Iar după ce simțea că s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar fi spus : «Hai iar la-ntrecere !» și pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu codița bîrzoi în vînt, cu nările deschise, roșii, ca ale unui pui de scorpie. Îi era drag ca ochii din cap cînd îl vedea cum zvîrle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic de lupi. Și atunci se ducea la el, îl mîngîia pe coamă, pe botișor și-l lua-n spinare ca pe un miel" (*op. cit.*, p. 13—14). Natura îi vorbește cu putere și fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parfumurile care o amețesc, liniștea ei încremenită, învăluie sufletul aspru, cu puține gînduri și cu pasiuni simple și violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta lui Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaște însă bine și simte exact lucrurile despre care vorbește. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniștea bălții ca o înfățișare de la începutul lumii, fie că ne aduce în fața ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurii, „ca un nor albăstrui aţipit pe pămînt", fie că ne vorbește despre mirosurile de tămîioasă ale primăverii care, „atingîndu-te pe obraz, parcă-ți adoarme sufletul". Alteori sînt, dimpotrivă, înfățișări ale unei naturi dezlănțuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestivă, fără comparații și epitete, prin simpla forță a unor verbe onomatopeice : „Cînd a ajuns la mal, Dunărea

era înfuriată, sufla un crivăț aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalte, înspumate în creste, se înlănțuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mînioase în adîncimi, fîșîind, gemînd, vuind" (*Pe drumul Bărăganului*, p. 166). Sau mai departe : „Scormonite pînă în adîncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vînt, apele se ridicau unele peste altele cît luntrea, cît omul, cît casa ; se prăbușau gemînd, vuind în adîncimi amețitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase, mai năpraznice" ; o evocare plină de un dinamism obișnuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lunga serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisajul românesc intră astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespus mai individualizate decît în operele primilor reprezentanți ai realismului, pe care îi simțim dealtfel că preferă descrierea omului și a problemelor lui. Și dacă în zugrăvirea naturii românești nu s-ar fi produs în aceeași vreme și n-ar fi crescut de-atunci neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel mai înzestrat al prozei românești mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipsește lui Sandu-Aldea este abundența. Impresiile lui sînt exacte, dar nu bogate. Citindu-l, avem tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară și că fuiorul narațiunei lui nu este prea îmbelșugat. Iar ceea ce este adevărat pentru fiecare din nuvelele și schițele lui Sandu-Aldea se confirmă și pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieții scriitorului, dedat de la o vreme studiilor de științe naturale și lucrărilor agronomice. Într-o scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real și pe care, sub iscălitură fictivă, o tipărește la sfîrșitul volumului *În urma plugului*, Sandu-Aldea critică ignoranța scriitorilor, chiar a celor mai de seamă, a unui Maupassant, de pildă, atunci cînd vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schița cu același nume, se îmbăta mîncînd struguri de la butucul viței ? Este doar știut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăție, că „zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decît după ce a trecut prin fermentație alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool". Nici pentru analizele așa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multă bunăvoință, căci este oare posibil să

„se puie într-o ecuație de gradul al II-lea cel mai ascuns colț din sufletul omenesc, ori să figureze printr-o curbă uzuală mersul stărilor sufletești?" Avea deci dreptate biologul Haeckel cînd numea toată această literatură psihologică : „maculatură". Și scriitorul care își închipuia că poezia are aceeași temă cu știința și că fantezia și intuițiile celei dintîi pot să se rușineze în fața metodelor exacte ale cercetării savante, își ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace prețioase, dar repede istovite.

Dacă sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Voinești este fiorul liric al doinei populare, grupul de scriitori pe care îl studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cîntecul bătrînesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar și pentru Emil Gîrleanu, un nume de care critica literară leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuși, ca atîți dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gîrleanu a consacrat unele din paginile sale cele mai prețioase evocării omului și naturii elementare. Iată-l, de pildă, pe Toader Odobac : „E un moșneag înalt, spătos și uscat ca un schivnic ; privește ascuțit, vorbește limpede și calcă apăsat. Cînd se oprește să se uite la om, își îndreaptă șalele care trosnesc ca un vreasc" (*Nucul lui Odobac*, 1910, p. 10). Portretul nu este singular în literatura semănătoriștilor. Gîrleanu introduce însă o viață deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununate de evocatoarea comparație a finalului. În același chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac : „Ruja era voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii și sprîncenele negre, ca pămîntul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblîncul șălii, așa erau de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede și roșii ca miezul piersicei pietroase ; printre ele scăpa un zîmbet, care arăta albul dinților, ca pe o rază de lumină ce țîșnea din mijlocul feței smolite. Supt cămeșa strînsă bine pe trup, țîțile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sîn" (*op. cit.*, p. 15). Din rezervele acestei afinități pentru tot ceea ce în natură este robust și direct, pentru explozia forțelor irațională ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gîrleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălțat pe dealul sterp al Arșițenilor, ca un monstru care devorează toată vitalitatea locului :

„Satul Arşiteni e aşezat într-o văgăună ; casele lui mărunţele şi albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca nişte ouă într-un cuibar. Pămîntul Arşitenilor e nisipos şi sterp ; iarba creşte atît de rară încît, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, faţa galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalţă, istoviţi, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care aştern pe jos, vara în amiază, o umbră destrămată ce măreşte şi mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînţeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos şi sterp dinspre răsărit, un nuc straşnic, bătrîn de cîteva sute de ani, copac lacom care suge parcă tot sucul locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror viţe nu mai încap supt pămînt, şi ies, să atîrne despletite, ca nişte cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors şi încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vînjoase ce merg încleştate ca nişte braţe, pînă sus, apoi deodată se izbesc una de alta în lături, împroşcînd fiecare sute şi mii de crengi ce se unesc într-un frunziş negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Şi pînă departe se împrăştie mirosul amar al frunzelor, miros ce ameţeşte pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmînt negru întreaga coastă de deal" (*op. cit.*, p. 7—8). Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, foloseşte în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notaţia rapidă şi enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcţii sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri şi frunze a nucului. Toate metaforele acestei ultime părţi sînt împrumutate dinamicei vieţii, încît acolo unde ne-am fi aşteptat la evocarea unui „aspect", primim sugestia unei „lupte". Nucul „suge lacom" sucul locului, rădăcinile lui atîrnă „despletite", ca „nişte cozi", trunchiul lui „muncit, întors" şi „încremenit ca într-un spasm, desface" două ramuri, mai întîi „încleştate", apoi „izbindu-se" în lături şi „împroşcîndu-se" cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Şi pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu

este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui peisaj, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonski: „Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta și ea, vestita pădure a ciocoiului din București, cea care se întinde în drumul Tîrgoviștei pe o lungime de jumătate de poștă, cea în care cîntă mierla și cinflorul, în care curg pîrîurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald și frunzele de matostat. Cu toate astea, verde, tainică, mîngîioasă ca un basm... Călărașul, cînd o ajunse, își domoli cîrlanul împăciuit de liniștea ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, șoaptele apelor, cîntecul de paseri, în loc s-o turbure, părea că o măresc. Copacii nu erau groși, dar deși, iar pe sub ei nu se zărea decît o adîncime albastră și verde. Frunzele de an, căzute și moarte, cu fața șamanie, ruginită, așterneau pe sub creci un covor fremătător..." (*Pădurea ulmilor*, în *Cartea de aur*, 1902, p. 138—139). Natura este tratată aci ca „aspect". Scriitorul are față de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristice și valori dintr-o depărtare care îl oprește să fuzioneze cu ea și pe care ne-o impune și nouă. Cititorul degustă farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului lui Gîrleanu, unde artistul și, împreună cu el, cititorul lui, escaladînd barierele despărțitoare ale contemplației, proiectează în natură zbuciumul său și ajunge să resimtă voluptatea propriilor energii vitale aduse să clocotească și să se reverse.

Principiul vieții și acțiunii în arta literară a fost stabilit în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai tîrziu de romantici, astfel că pentru a introduce viața în descrierea lucrurilor, el recomanda poeților evocarea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-l pe acesta dorind să evoce sceptrul lui Agamemnon. Va enumera el părțile alcătuitoare ale sceptrului, încercînd să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, așa cum procedau atîți poeți descriptivi ai veacului al XVIII ? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obține, prin imaginile pe care le trezește, viziunea unor lucruri coexistențiale, se opune acestui procedeu. În loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-l vrăjește povestind. Sceptrul lui Aga-

memnon învie în fața noastră, cînd eroul ne istorisește devenirea lui.

Norma evocării prin povestire, operată în descrierea naturii însufleţite, a fost folosită cu multă consecvenţă de Em. Gîrleanu în seria schiţelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvîntă*, 1910. Iată, de pildă, *Musculiţa*: „În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliţi. În faţa iconostasului clipoceşte candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinţiei-sale, un ceaslov vechi, scorojit şi unsuros. O musculiţă, cît o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bîzîind să caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo şi-ncoace. Se uită prin strachini, se aşează pe marginea unui pahar, se plimbă pe la icoane, ca şi cum s-ar închina, ba intră pînă şi-n potcapul cel nou, pe care plodurile îl aşezaseră pe pat cu fundul în jos şi-l prefăcuseră într-un cuibar de ouă roşii — căci e Paştele. Nimic... În sfîrşit dă Dumnezeu şi ajunge şi la măsuţă, drept deasupra ceaslovului. Se lasă uşoară, zbîrnîind mulţumită, pe foaia unsuroasă, pe ale căreia colţuri de sus picăturile de ceară stau ca nişte peceţi. E doar obişnuită cu cărţile bisericeşti ; nu o dată ieşise sătulă din biserica de peste drum. E atîta hrană pe foile îngroşate parcă de urmele degetelor tăvălite prin grîul dulce al colivelor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căuta ; o pată, zaharisită proaspăt, arăta că degeţelul ce-şi lăsase urma avusese grijă să se înmoaie dintru-ntîi în dulceaţă. Musculiţa se pune pe ospătat ; prăpădenie de lacomă ce-i ! Numai din cînd în cînd prinde, cu ochişorul, roşul slovei mari din susul foii, un S frumos, încondeiat cu măiestrie, ca şi cum ar fi fost ţesut la începutul rîndului : *Slavă ţie.* Atunci îşi aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lîngă buze, un fir de grîu uns cu miere. Pînă ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat ; dar bietului om i-a ieşit sufletul alungînd-o. Acum s-a săturat ; se suie binişor pînă în mijlocul slovei roşii care o atrage. Îşi scutură aripioarele, îşi întinde picioruşele de dinapoi, şi le freacă unul de altul ca şi cum ar ascuţi două cuţite ; apoi, leneşă, aţipeşte“ (*Din lumea celor care nu cuvîntă*, ed. a VII-a, p. 21—22). Dar povestirea nu se opreşte aci. Stăpînul casei, părintele, intră mînios în încăpere şi, închizînd cu o mişcare repede

ceaslovul, strivește musculița care tocmai reflecta : „Ce bine e să trăiești și să mori sătul !" În mai multe din bucățile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvîntă,* finalul adaugă astfel descrierii un tîlc, completînd și rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul ființei evocate. Povestitorul se comprimă la dimensiunile musculiței pentru a resimți ceara picurată pe colțurile ceaslovului ca pe niște „pereți" sau pentru a recunoaște în pata de zahăr rămasă pe una din foi, urma unor degete de copii. Musculița străbate foaia, se oprește în dreptul unei slove roșii și suie pînă la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculițe și tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, și uneori grațios, al amănuntului. „Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu fațete ale muștei sau cu creierul frust al urangutanului", exclamă odată Anatole France. Gîrleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere și, fără să părăsească formele propriu-zise ale percepției antropomorfe, închipuie universul furnicei și al gîndacului, al musculiței și al păianjenului, al greierului și al fluturelui, al cocoșului, al ciocîrliei și al bufniței etc. Minuția unor asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susținută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esența ei, provocată de spectacolul tuturor acelor forme subumane ale vieții, în care inima îndurerată a omului recunoaște propria ei condiție. În ampla structură a vitalului, dincolo și mai adînc decît omul „mărunt" și decît cel „elementar", Gîrleanu găsește o nouă formă a vieții, sprijinind și incluzînd pe toate celelalte mai înaintate și mai complexe, forma „umilă" a vitalității, expresia ei cea mai simplă și cea mai generală. Povestitorul îi îmbrățișează destinul cu pietate panteistă și, înveselindu-se sau vărsînd o lacrimă pe seama ei, plînge și rîde de sine însuși, de toți oamenii laolaltă și poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în școala interpretării științifice a vieții, care se călăuzește de convingerea că umanul se rezolvă în biologic și că spiritul nu are alte legi decît acele ale vieții în general. Unitatea vieții permite aflarea tîlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sînt, în același timp,

mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci cînd înţelege că suferinţa lui este deopotrivă cu a musculiţei sau a viermelui. Dar aceeaşi suferinţă se mîngîie, cînd se concepe în cadrul naturii întregi, şi, în parte, se înveseleşte, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste baze apare apologul zoologic miniaturist. Jules Renard, în ale sale *Histoires naturelles*, a străbătut aceleaşi căi. Maniera lui Renard, caracterizată printr-un metaforism sclipitor, care face posibilă comparaţia ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este destul de deosebită de aceea a lui Gîrleanu. Pe drumurile amintitei reducţiuni moniste descendente, Gîrleanu nu rămîne dealtfel singur în literatura românească a momentului de la 1910. Ion Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schiţa simbolică intitulată *Către lumină*, unde jocul gîzelor în jurul unui felinar electric este redat cu puternice comparaţii, într-o descriere plină de dinamism : „Roiul dezmăţat de sus, care se învîrtea împrejurul globului, ca într-un foşnet de drapel desfăcut, se împestriţa la răstimpuri cu bîzîituri mai puternice, şi atunci vedeai apărînd în mijlocul danţului sinistru silueta neagră a vreunui bondar răzleţ, setos şi el de lumină. În avîntul lui orb, se rostogolea nebun şi trăgea dungi închise împrejurul becului, de l-ai fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria o mînă nevăzută, însemnînd parcă drumul deşertăciunei... Un ţăcănit mai tare de sticlă, şi prin aer se vede căzînd bondarul cel îndrăzneţ, care ajunge cu spatele de pămînt, răsunînd tare pe asfalt, ca o castană uscată, dezghiocată toamna din pom. După prima zăpăceală a căderei, bate din picioare repede şi cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălţîndu-se de şale, cu aceeaşi trudă şi sete de viaţă, cu care alergase după amăgirea lui" (*Aripi tăiate*, p. 5—6). Altă dată este maimuţa care, descoperindu-şi chipul în oglindă, îl sărută cu bucuria de a regăsi fiinţe deopotrivă cu ea, ca odinioară în pădurile tropicale ale copilăriei. Altă dată este ipopotama din grădina zoologică a Anversului, alergînd de la gratiile pe unde capătă hrană, şi pînă la culcuşul unde îşi lăsase puii. „Cînd o vedeai zbătîndu-se, scrie Ion Adam, aşa mototoală, între foame şi iubirea de mamă, urcînd şi coborînd acelaşi povîrniş, te gîndeai fără să vrei la biata omenire, care robeşte şi ea din toate timpurile, între cele două instincte fatale" (*op. cit.*, p. 102). Explicîndu-şi simbolurile, într-un fel pe care

Gîrleanu îl socotea de bună seamă zadarnic, Ion Adam manifestă în aceasta şi în atîtea alte pagini uitate astăzi, o imaginaţie ingenioasă şi exactă, de care profită adeseori şi artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că, în operele lui, peisajul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistică a povestitorilor mai vechi. La aceştia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efectele ei tipice. Scriitorul îşi întrerupe, din cînd în cînd, naraţiunea pentru a ne zugrăvi un răsărit de soare sau un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice şi cu farmecul ei particular, apare în unele din relaţiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci cînd, ieşind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă şi locurile Moldovei lui. Odobescu şi Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestivă aspectul cîmpiei muntenești, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeaşi preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, creşte *România pitorească* a lui Al. Vlahuţă, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacră în special acestei teme sînt tocmai semănătoriştii. Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui ţărănească, semănătoriştii elaborează geografia poetică a ţării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărţile şi revistele semănătoriştilor, pentru a determina sectoarele peisajului românesc trăind în descripţiile lor. Pînă cînd Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-României, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul şi balta Dunării, un Gîrleanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Siretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către ţărmii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărişul Deltei, mai tîrziu către malurile Nistrului. Sînt în operele acestuia din urmă numeroase pagini în care o umanitate chinuită, lumea agricultorilor şi pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniştea slavilor de la nord, sînt evocate împreună cu stihiile dezlănţuite ale locului. Iată o furtună crescînd din depărtare şi abătîndu-se pe apele Deltei şi

deasupra micilor sate amenințate să fie înghițite: „Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini. În Deltă începu să sufle un vînt răcoros, ierburile se agitau... Bacînul fugi în Dunăre... Apa mării își schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărată începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau țipete, hau! hau!... Erau larii, pasărea cea mai urîtă de pescari, care venea înaintea furtunei să se înveselească. În depărtare se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru se ivi în depărtare furtuna, apoi mînia vîntului începu să urle, să ofteze și să se năpustească peste tot locul. Înc-o jumătate de ceas și Puriaz se desfăță... Pretutindeni nu s-auzea decît un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumei... Sătișorul tremura de groaza mării; nisipul din Deltă se întinsese ca un nour deasupra caselor; noaptea începu să cadă mîhnită, tristă, și-n această mîhnire se vedeau coamele albe și spumoase ale mării, care se înălțau ca munții..." (*Răsplata*, 1908, p. 94—96). Trecătorul care, refugiindu-se de mînia vîntului, se adăpostește în cîrciuma locului, găsește pe eroul povestirii stînd cu coatele pe masă și gemînd... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar avînd o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisajului și mediului nostru și el merită a fi reținut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc.

6 M. SADOVEANU

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric și artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinități cu aceea a principalilor reprezentanți ai curentului, cît privește tematica ei, în cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul semănătoriștilor, apoi preocuparea descriptivă și lirismul povestirii. Deopotrivă cu toți marii artiști, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încît, dincolo de afinitățile amintite, arta lui își croiește drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contemporani, Sadoveanu nu împărtășește punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului", așa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărît, de Al. Vlahuță. Dar pentru că „adevărul" este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puțin că Mihail Sadoveanu îl înțelege într-un chip deosebit de acela al înaintașilor sau emulilor. „Adevărul" nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări în lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări", cum ne face odată să înțelegem Vlahuță. El nu este nici grupare a datelor percepțiunii într-un fel care o apropie de concluziile științei, pe care — după cum am văzut — Sandu-Aldea ajunge s-o prețuiască mai sus decît literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei reducțiuni

moniste, care îl făcea pe un Em. Gîrleanu sau Ion Adam să intuiască în condițiile generale ale vieții, în biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăși a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune". Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de atîtea valori ale fanteziei, încît lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantezie și dintr-un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua agitată de sentimentul său neliniștit sau prin valurile acelui farmec cu care, în producția lui mai nouă, scriitorul se regăsește printre oameni și lucruri. Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu, la care întîlnim note peisagiste pe care le vom afla și în descripția sadovenistă. Chiar în pictura omului elementar, intuiția scriitorului nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborînd către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este în același timp, pentru Sadoveanu, omul „eroic". El nu încarnează, ca la alți scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanității, ci apoteoza ei. Frații Potcoavă, Cozma Răcoare, Moș Precu, Niță Lepedatu din *Bordeienii,* ciobanul din *Baltagul* și femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuței* sînt naturi elementare în alt înțeles decît acela care poate fi dat atîtora din figurile create de un Zola cu o vîrstă de om mai înainte, de unii din semănătoriști, de Liviu Rebreanu mai tîrziu. Figurile create de toți aceștia sînt ca ilustrația resorturilor simple care pun în mișcare mecanismul vieții și al societății ; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor. Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuințat epitetul eroico-romantic. Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic și liric se cuvine a se face, așadar, cu unele rezerve.

Multe greutăți prezintă și încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu și întinderea desfășurării ei în timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. „Dumneata,

pe cît înțeleg (îi spunea G. Ibrăileanu lui Sadoveanu) reiai în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă evoluția umanității: de la dezlănțuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Cînd Cozma Răcoare va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitale va fi închis" (*Opere*, 1940, vol. I, *Prefața autorului*). Reproducînd aceste cuvinte în prefața întîiului volum al operelor complete, Sadoveanu privește cu oarecare detașare primele sale povestiri. Cu toate acestea, oricare ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim că sînt unele elemente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care scriitorul le-a găsit din primul moment. Desigur, retipărirea acelor povestiri ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să le pună de acord cu estetica sa actuală, eliminînd ceea ce i se părea retoric, adăugînd cîte un cuvînt care înalță deodată relieful evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr-altul mai concret și mai expresiv, eliminînd puținele neologisme, perfecționînd eufoniile textului, temperînd nota socială, mai viforoasă în acel moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor acestor retușări caracteristice a făcut-o într-un chip cu totul convingător d-l Șerban Cioculescu într-un articol publicat în *Revista Fundațiilor* din 1 mai 1940, cu prilejul amintitei retipăriri. Cititorul poate regăsi în această cercetare, cu producerea unor numeroase exemple, ceea ce noi afirmăm aci în teză generală. Dar deși arta scriitorului s-a rafinat cu timpul, reclamînd retușările semnalate, marile ei linii de structură au rămas aceleași. În zeci de variante și de la începutul carierii sale pînă în stadiul încă atît de fecund al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încît nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegiile răsunînd din orga colosală a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu, alăturarea lui de unii scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparație, un pasaj din Maurice Barrès, unul din scriitorii francezi contemporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere și căruia influența simboliștilor, prin tehnica subtilă a „corespondențelor", i-a deschis perspective mai adînci în viața misterioasă a firii.

Este un pasaj împrumutat bucății *La musique de perdition* (din vol. *Le Mystère en pleine lumière*, 1926, p. 74 urm.), unde ni se povestește călătoria unei tinere prințese chineze, pornită să ademenească pe bătrînul Phing, învingătorul Asiei, printr-un cîntec cules din toate șoaptele și fiorii peisajelor străbătute: *„Après quelques étapes, un jour, au crépuscule, la caravane atteignit une solitude au confluent d'une rivière brillante et d'un fleuve sinistre. C'était un lieu qui faisait peur. La charmante rivière, en courant s'engloutir dans les méandres lourds et solennels du fleuve, donnait l'idée d'une âme pleine d'illusion et d'enthousiasme qui s'élance dans l'inconnu. La jeune princesse, séduite par cette puissance de pathétique qu'elle eût voulu s'approprier, fit dresser sur cette berge les tentes du soir. Bientôt la lune se leva. Les nuages glissant avec rapidité formaient un fleuve aérien au-dessus du fleuve terrestre. Et la voyageuse, assise en plein air au milieu de ses femmes, suivait d'un regard angoissé ce double glissement des vapeurs du ciel et des eaux de la terre. Immobile, anxieuse et si mince au milieu de cette immensité, elle ressentait avec détresse les difficultés de son entreprise. Dans quoi s'était-elle engagée? Elle se fut serrée contre terre pour n'être pas vue par le destin. Vers minuit, elle entendit un chant qui ne semblait pas de ce monde et qui courait dans les hautes herbes, en répandant partout une exaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais toutes répondirent qu'elle n'avaient rien entendu. Alors elle fit réveiller son maître de musique et de sorcellerie, Kyuen: — Il y a, lui dit-elle, un chant qui court dans la nuit comme une flèche empoisonée. C'est un chant tel que je ne crois pas qu'en puisse exaler le coeur d'aucun homme. J'ai interrogé celles qui étaient auprès de moi, mais toutes dormaient. Cela a toute l'apparence de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un génie céleste. Ecoutez à ma place et notez par écrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître Kyuen demeura toute la nuit au dehors à écouter la tristesse de cette solitude. Il entendit la musique mystérieuse et la nota par écrit.“* Peisaje nocturne, oarecum asemănătoare cu acesta, sînt numeroase în opera lui Sadoveanu. Desprindem pe acela de la începutul povestirii *Cîntecul de dragoste* (*Opere*, I, p. 284): „În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin

codrul adormit ; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o şoaptă plină de mîhnire de departe, cine ştie de unde, apoi trece înainte, se mistuieşte în noaptea frunzişurilor. În răstimpul de linişte, izvorăşte din adîncuri plîngerea singuratică şi duioasă a buhnei, ca o chemare omenească ; apoi o tresărire de-abia simţită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzişuri. În ierburile umede de la marginea poienii porneşte cîrîitul înăbuşit al unui cristel ; după un răstimp, o prepeliţă ţipă mai departe, alta răspunde aproape de noi ; un liliac trece ca un fulger negru, prin roata rumână a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adîncă ; greierii ţîrîie monoton în liniştea mare ; îngînarea lor tristă pare că izvorăşte din negura veacurilor. Şi iar vine o şoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrînul codru oftează."

Ceea ce uneşte aceste două descripţii şi face posibilă alăturarea lor este mai întîi faptul că, în ambele, peisajul este redat mai cu seamă prin echivalentele lui muzicale ; apoi acela că natura este resimţită deopotrivă în viaţa ei morală, în intimitatea ei analoagă cu a omului care îşi trăieşte farmecul şi neliniştile. Un critic, d-l M. Ralea, a distins odată între „natura picturală" şi „natura poetică".[1] Cea dintîi este a scriitorilor însufleţiţi de o rece intenţie decorativă. Cea de-a doua, procedînd prin raportarea omului la peisaj, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este şi a lui Maurice Barrès. Comun celor două descrieri citate este, pînă la un punct, şi sentimentul care le inspiră, culeş din registrul grav al sufletului. Dar de-aici înainte cîte deosebiri. În tristeţea care domină peisajul barresian se amestecă o neliniştе răscolitoare, ucigaşă, un efect de o intensitate neobişnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărui figură, Barrès, scriitorul catolic, evocatorul orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco [2], îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tînăra prinţesă prin puterea pa-

[1] *M. Sadoveanu*, în vol. *Atitudini*, 1931, p. 115.

[2] Lui El Greco, Maurice Barrès i-a dedicat, în 1912, cartea *Greco sau secretul de Toledo*, în care îl situează alături de Goya şi Velasquez, cei mai de seamă exponenţi ai artei spaniole (n. G. Ş.).

tosului ei. Sfera verbală a descripției este apoi foarte caracteristică. Ea este constituită din termeni apropiați ca înțeles, variantele expresiei aceleiași nuanțe afective: *„regard angoissé, anxieuse détresse, exaltante tristesse"*. O comparație adună toate aceste infiltrații ale sentimentului. Cîntecul ascultat în acele pustietăți părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită". O dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormîntul și îngerul, face să culmineze pasajul: cîntecul pierzării îi făcea tinerei prințese impresia „că izbucnește dintr-un mormînt sau că descinde de la un geniu ceresc". Întregul sentiment al bucății nu este atribuit însă peisajului, ci omului care se găsește în mijlocul lui, tinerei prințese călătoare. Omul și peisajul se găsesc față în față, și despărțiți, nu fuzionați. Sentimentul locului nu se cristalizează decît atunci cînd apare și devine conștient în sufletul omului. Pentru a învia peisajul și pentru a-i atribui profunzimea unei vieți morale, Barrès are deci nevoie de un om pe care să-l așeze în mijlocul lui și care să-l resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii așa-numitelor „peisaje eroice", un Nicolas Poussin, de pildă, care face din singura figură omenească, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanță, instrumentul în care se concentrează ecourile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisajului lui Sadoveanu și mijloacele redării lui. Tristețea domină și descripția lui Sadoveanu. Ea este acea „mîhnire" care denumește unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. „Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor." Oriunde am deschide opera lui Sadoveanu expresia „mîhnirii" este prezentă, ca unul din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mîhnire, tristețe, întristare" fac parte din vocabularul lui preferat. Dar această mîhnire nu are nicidecum intensitatea barocă a efectului barresian. O surdină nevăzută atenuează vibrațiile sentimentului și îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobișnuite. În plîngerea buhnei însăși, el recunoaște ceva „ca o chemare omenească". Toate sunetele firii îi sînt familiare aceluia care, stînd îndeobște într-o mare apropiere de natură, știe să recunoască țipătul pre-

peliței, cîrîitul cristelului, țîrîitul greierilor, acolo unde scriitorul francez ar fi auzit poate voci izbucnind dintr-un mormînt sau coborînd din cîntarea unui geniu celest. Sentimentul peisajului lui Barrès este redat prin mijlocirea unor simboluri ale culturii. Sentimentul peisajului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp și în spațiu, alte două categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, îngînarea greierilor izvorînd parcă „din negura veacurilor" și șoaptele care „vin de departe", deschid perspectivele infinite ale descrierii. Întreaga bucată este acordată muzical, nu numai prin cadența frazării, dar și prin modalitatea compoziției ei. Cînd motivul inițial al „șoaptelor pline de mîhnire" încetează să mai răsune, în liniștea care îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, pînă cînd motivul șoaptelor pline de mîhnire reapare : „Și iar vine o șoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrînul codru oftează". Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecînd mai întîi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii. Șoaptele pline de mîhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au izbutit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitare, îi reușește pe deplin lui Sadoveanu. El nu va avea deci nevoie să opună omul peisajului, înviind pe cel din urmă prin sensibilitatea celui dintîi, pentru că, de fapt, în arta lui Sadoveanu omul și peisajul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvînt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbește însă de descriere și-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualității. Un mare descriptiv pare a fi, pentru sentimentul comun, un mare vizual. Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constați cît de reduse sînt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției. Peisajele văzute de Sadoveanu sînt destul de rare și mijloacele lor, mai cu seamă în povestirile începutului, nu depășesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în studiul pe care l-am consacrat *Poeziei lui Eminescu*, 1930, locul pe care îl ocupă, în evocările acestuia, senzațiile vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii, ale soarelui, ale apei.

Acest mod al viziunii revine acum și sub pana marelui povestitor, fie că ne vrăjește „vîrtejuri luminoase de colb" (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 11), fie că ne arată în mîinile vitejilor săi „paloșele și sănețele (care) scînteiau la soare" (*ibid.*, p. 12). Altă dată, ni se înfățișează „calea (care) coti pe o costișă, printr-un făgițel tînăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire și de taină" (p. 13) sau „soarele pătrundea pieziș, aurea frunzișul, păta iarba și presura flori de lumină pe horă" (p. 73). Rareori sînt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ca în pînza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane și fantomatice, cu aceeași întrebuințare a vînătului și argintiului, întîlnită și în icoanele povestirilor lui Eminescu, ne întîmpină din nou: „Soarele se stîngea în pîclele vinete ale munților depărtați" (*Șoimii*, p. 16). „Pescărușii vineți se învîrteau țipînd" (*ibid.*, p. 31). „Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vînăt (*ibid.*, p. 34). „Vacile mugesc, cînii zăpăiesc și fumul vînăt se ridică de pe curte și de pe sat" (*ibid.*, p. 50). „Peste dumbravă se întindea o ușoară pîclă viorie, abia văzută" (*ibid.*, p. 52). „Soarele scobora luminos spre munții vineți" (*ibid.*, p. 73). „Ploaia de toamnă țîrîia subțire și vînătă" (*Un țipet*, *Opere*, I, p. 385). „Privi un timp spre ceața viorie a depărtărilor" (*Bordeenii*, *Opere*, II, p. 575). Culorile acestei palete se regăsesc pînă tîrziu, în operele maturității, unde ni se vorbește despre „munții-talazuri de cremene subt pîcle albastre" (*Hanu-Ancuței*, p. 11) sau despre „albul vioriu al omătului" (*Ochi de urs*, p. 9). Argintul, argintiul, apar și ele, ca în descrierea: „în depărtare, printre muchi de dealuri, scînteia Moldova ca argintul-viu, printre prunduri, printre pete de verdeață și printre zăvoaie" (I, p. 42).

Dar dacă natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuză, în culori fantomatice, în arătări de pîclă și neguri, cuvinte foarte des întrebuințate și acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sînt prea variate, dar cîtă minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freamătul, susurarea, gîlgîitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foșnetul zăvoiului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sînt tot atîtea notații pentru care exem-

plele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vîntului sînt notate cu mare putere de a discrimina nuanțele lor cele mai delicate și senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vîntul este „ușor și umed", alteori este „arzător, amar, scurt, cald". Uneori ni se vorbește despre „vîntul răsunător de toamnă", alteori despre „jalea sfîșietoare a vîntului". S-ar putea spune că vîntul este un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipsește niciodată. În *Bordeienii*, el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, el apare cînd oamenii încetează să vorbească, interpretînd neliniștile și dorurile lor, aducînd zvonuri și măsurînd depărtările. El este agentul vieții, al mișcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea și audiția în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decît schița *Un țipet* (*Opere*, I, p. 385 urm.), una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904 : de la fereastra unui han, povestitorul ia parte la drama care se desfășoară între „baraica" unui fierar și locuința lui, unde femeia necredincioasă este surprinsă, urmărită și ucisă. Întreaga întîmplare este construită din puține date vizuale, cîteva scene discontinue la care privitorul ia parte întîmplător, apoi din cîteva replici pe care vîntul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului și ceasului, interpretînd evenimentul nelămurit și înfiorător, așa cum, într-o dramă muzicală, armoniile orchestrei tălmăcesc psihologia eroilor și desfășurarea destinului lor. Mai întîi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzațiile auditive sînt notate cu aceeași putere de diferențiere, semnalată mai sus : „Stăteam la fereastră, pe gînduri, în odaia întunecoasă și rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pîcle grele îmi apăsau și mie sufletul. Sumedenie de gînduri veneau din necunoscut. Cîteodată începeam să număr bătăile de ciocane ; număram pe cele înăbușite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare ; număram oftările grele ale foilor. Și, în răstimpurile de liniște, ascultam picușurile streșinii în bălțile de apă, regulate și dulci : parcă picau în pahare de cristal." Atenția povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaș

și ajutorul lui pitic bat fiare înroșite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-l aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-și apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorități mai vii : „Am deschis fereastra. Bătăile de ciocane au izbucnit cu putere ; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit țîrîitul ploii și murmurul cristalin al picușurilor, în bălțile de apă. Noaptea era jilavă și rece ; în jilăveala aceasta, tîrgul părea amorțit ; nici o umbră nu trecea prin ulița pustie. Cununa de fîn din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfîșia amorțeala tîrgului. Cînd tăceau ciocanele, liniștea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu țîrîitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcîmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foșnească jalnic, încet, așa cum foșnesc sara copacii de pe morminte." Notațiile întregesc ceea ce se numește o „atmosferă", în adîncirea căreia paginile următoare aduc contribuția lor. Deodată, un personaj nou apare în scenă. Este un om bărbos și zdrențuit care-i încredințează fierarului o știre neașteptată și de necrezut. Vîntul aduce zvonul puținelor cuvinte pe care ei le schimbă. Dar hotărîrea fierarului s-a închegat și, înarmîndu-se cu ciocanul său, meșterul pornește să pedepsească pe soția necredincioasă. Vîntul nu contenește să cînte în acompaniament și melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliterații : „Vîntul venea cu vîrtejuri de ploaie și vîjîia prin salcîmi". Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decît din luminița uneia din ferestre, zbătîndu-se și alergînd prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gînduri de moarte care se desfășoară în taina locuinței. Cînd, în sfîrșit, lumina se stinge și noi înțelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite : „Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece și mocnită de toamnă ; salcîmii fîșîiau cu jale, cutremurați de durere, ca într-un cimitir". Scurta schiță, caracteristică pentru tehnica atmosferii, pentru misterul în care povestitorul găsește unele din primele lui mijloace literare, este în același timp un document al chipului special în care el stabilește contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginației sale se explică întinsa întrebuințare pe care o dă Sadoveanu epitetului și substantivului abstract. Manualele de poetică denunță de obicei în cuvintele abstracte ale limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate și putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedește, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare și sentimentele fără contur precis, melancoliile și dorurile modelate uneori după vastele configurații ale peisajului. O fantezie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcîndu-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracți, adică în aceia care, prin lipsa lor de contur precis, devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sînt decît prea numeroase și ele pot fi spicuite din opere aparținînd tuturor epocilor scriitorului. Uneori, atît substantivul, cît și atributul care îl însoțește sînt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori, numai substantivul; alteori, numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Șoimii*: „Și se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului" (*Opere*, I, p. 16). Nici „tăcerea", nici „măreață" nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, mare, întins" sînt foarte iubite de povestitorul nostru: „Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară" (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 16) Adjectivul „întins" nu este atribuit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei", devenită un element al peisajului prin proiecție simpatetică. Din aceeași categorie face parte notația: „Pădurea vibra ca o orgă a marei întristări" (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 174). Alteori, impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai lungă descriere: „Asta-i vremea înfricoșată a muntenilor; în vremea iernii cresc singurătățile ipînă în cer și pîn' la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu duș-

man a mînat cu harapnic de furtună turmele de veacuri în prăpastia sfîrşiturilor şi ne ducem şi noi după ele, cei din urmă" (*Ochi de urs*, p. 75). „Singurătăţi, sfîrşituri" sînt, în această descriere, termeni abstracţi cu adînc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmăreşte întocmai ca şi pe Eminescu. Bogată întrebuinţare dă substantivului abstract povestirea *Bordeienii*, din epoca mijlocie a scriitorului şi nu numai ca un element în pictura peisajului, dar şi ca un mijloc al caracterizării morale: „Ce-am vrut eu să spun? ne întreabă ciobanul, zîmbind din depărtare şi singurătate" (*Opere*, II, p. 535). „În colţul acela de lume, împresurat de toate părţile de tăcerea depărtărilor şi de un ocean de întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blînd şi prietinesc" (*ibid.*, p. 509). „Glasul iute se stîngea, şi liniştea cucerea întinderile" (*ibid.*, p. 519). „După-amiaza de toamnă era foarte blîndă şi o linişte nesfîrşită întrista întinderile" (*ibid.*, p. 525). „Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, şi ploaia neîntreruptă suna uşor afară" (*ibid.*, p. 529). „Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei, aşa de trist, aşa de dulce, parcă deodată se deschideau cîmpiile Prutului într-o lumină de toamnă, şi picura de pretutindeni cîntarea nemărginirii" (*ibid.*, p. 538). „Pe uşa larg deschisă în două părţi se vedeau depărtările nedesluşite şi fumurii" (*ibid.*, p. 541). „Ţiganul privi în depărtări pe uşa deschisă" (*ibid.*, p. 542). „Păcat numai că-şi petrecea tinereţea prin aşa singurătăţi" (*ibid.*, p. 542). „Părintele şi dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albă de omăt" (*ibid.*, p. 564). „N-avea somn, şi-n juru-i fierbeau vecinătăţile" (*ibid.*, p. 569). „Vîntul răzbea în cîteva locuri cu pulberea măruntă a omătului, şi pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile" (*ibid.*, p. 570) şi altele multe. Pe lîngă substantivul şi epitetul abstract, întîlnim uneori şi verbul abstract, prin semnificaţia lui cu mult mai largă faţă de acţiunea pe care o denumeşte. Astfel în *Hanu-Ancuţei* se notează în legătură cu un personaj, ale cărui cuvinte sînt reproduse: „Fraţii mei! a început cu mare putere comisul Ioniţă, şi s-a desfăşurat în picioare, cît era de nalt şi de uscat" (p. 41). În loc să ne spună că Ioniţă comisul s-a ridicat în picioare sau că s-a sculat de jos, povestitorul ni-l arară „desfăşurîndu-se" şi, în felul acesta,

ne provoacă impresia mai vie a înălțimii personajului și dă, în același timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria acelorași verbe mai generale, înlocuind cuvîntul precis cu un conținut mai limitat, este și verbul „învăluit" în următoarea notație, spicuită tot în *Hanu-Ancuței*: „Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a învăluit întru întristarea sa și tace" (p. 43). În sfîrșit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de umor, ca atunci cînd ni se vorbește despre „o bucată nestatornică de șerbet" (*Dumbrava minunată*, p. 13). „Șerbetul nestatornic" asociind o noțiune materială și trivială cu un epitet întrebuințat de obicei pentru a desemna realități morale determină contrastul și tensiunea pe care o rezolvă rîsul.

Meșter priceput este Sadoveanu cînd este vorba să învie o figură sau o situație printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparație. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atît de întinsă a povestitorului, în care oamenii sînt evocați uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuși, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scîntei, a „gestului" rapid și elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind negustorilor poposiți pe lîngă carele lor: „Domnul duce Valentin și-a plecat spre noi coiful cu pană, mulțumindu-ne" (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 24). Viziunea este construită din perspectiva negustorilor, a căror naivitate este izbită de podoaba cavalerească a ducelui, coiful lui cu pană. Altă dată, femeile din Brabant sînt evocate „(bătînd) pavajul de cărămidă cu saboții lor de lemn și (rîzînd) din toată ființa, ca un lapte care se umflă" (*ibid.*, p. 41). Puținele însemnări ale acestei observații învie o întreagă lume: pavajul de cărămidă al îngrijitelor așezări omenești din Brabant, saboții portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuiește. Comparația finală, „rîsul ca un lapte care se umflă", este aleasă din sfera de îndeletniciri a acelorași oameni... O lume întreagă, un întreg decor, în cîteva cuvinte! În *Hanu-Ancuței* ia cuvîntul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-l aduce viu în fața ochilor, cu un singur cuvînt: „Toți ne-am întors pe dată către zodier, și s-a ridicat și părintele Gherman

din barba sa" (p. 44). Ridicîndu-se din barbă, ca dintr-un uriaș caier în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobîndește un deosebit relief. Iată pe oaspeții Hanului-Ancuței ciocnind ulcelele cu vin : „Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstitului negustor" (*ibid.*, p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuței,* evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăciri în țările credinței pravoslavnice : „Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părînd a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru" (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Cînd orbul se găsește, în sfîrșit, în mijlocul oaspeților, povestitorul nu găsește necesară decît această sumară notație : „El se opri și lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă" (p. 182). „Obrazul neclintit" ne vrăjește cu putere aparența hieratică a orbului. Cînd, în sfîrșit, orbul, recucerit de amintirile lui, își întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă : „Apoi obrazul i se întoarse iar spre noi și zîmbi în noaptea-i prelungă" (p. 188). Aceeași economie a mijloacelor, cu aceeași putere sugestivă, ne întîmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără ecou în mijlocul pădurii iernatice : „Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca niște vreascuri" (*Ochi de urs,* p. 41). Vîntul pornește : „Un fior de vînt sosi între noi din valea Moldovei" (*Hanu-Ancuței,* p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul de vînt „vine", nici că el „ajunge". El ne spune că „sosește", adică ajunge la o destinație pe care și-ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtînd o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătății unei așezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtășește soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreție în scurta însemnare : „Am ajuns, nu în tîrzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuței celei de-atunci. Era închis și se afla numai cu luna în singurătate."

În primele sale epoci, scriitorul povestește din unghiul personajelor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristică a creației sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretînd cu noțiunile sale oamenii, întîmplările și locurile, privindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. O dată

cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata *24 iunie*, în volumul *Ochi de urs*, 1938. „Acum un an (își începe povestirea Sadoveanu), după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raport direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de metri altitudine, am fost silit să constat din nou că înțelepciunea bătrînilor noștri rămîne valabilă pînă la istovirea timpurilor ; deci, mi-am tras din sac cizmele și hainele groase." Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adîncimile vremurilor preistorice : o impresie pe care scriitorul n-o fixează numai prin împrejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întîi, cîntecele rudarilor, care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează : „Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit cu totul lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor." Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă „vocabule dintre cele mai curioase", care pe Gîdea, întovărășitorul, „îl amuzau enorm" și care contrasta cu graiul muntenilor, păstrînd „o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale". În vorbirea rudarilor, „arta se confunda cu ignominia", adaugă povestitorul. Iar cînd imprecațiunile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea bine cumpănită a neologismului, află un mijloc al caracterizării ironice : „Sînt nevoit să mă opresc, scrie Sadoveanu, căci imprecațiunea aceasta, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cîntat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor, pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Cînd ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dîndu-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină" (*op. cit.*, p. 188). Niciodată

Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește însă numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intră acum într-o etapă de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gînditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentarului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie de unii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de Creangă, și, mai cu seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupă din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistică a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecît că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atît de dezvoltat, încît, împrumutîndu-le oamenilor săi, scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. În *Creanga de aur*, 1933, scriitorul ne spune că episcopul Platon, dorind să nu-l jignească și să nu-l întristeze pe fratele Kesarion, „crezu că foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce" (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuozitatea savantă, este a multora din personajele acestei epoce și nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în două rînduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste : „Preaînțelepte părinte Platon, zîmbi străinul, această otravă tare pe care ți-am înfățișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rînd ; spiritului domniei-tale însă știu că-i prieste. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, lăsînd pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaînțelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare către Nikeea, unde ți-a hotărît cale mărita Vasilisa. Ai timp să găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de

mai înainte şi se va face acolo bună lucrare pentru credinţă, pentru că rînduiala este temeiul înţelepciunii seminţiilor ; în afară de asta, stăpînul trebuie să aibă totdeauna dreptate" (p. 56). Exprimări de acelaşi fel, cu forme prevenitoare al curteniei, cu aluzii subtile, cu maxime intercalate în vorbire, întîmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur,* sau în *Divanul persian,* şi ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparaţia cu arta umanistă a lui Anatole France se impune şi în acest punct. Numai că umanismului occidental şi păgîn al lui Anatole France, format în şcoala poeţilor clasici şi a filozofilor epicurieni şi stoici, i se alătură aci un umanism oriental şi bizantin, extras şi purificat din vechile cărţi ale tradiţiei poporane şi din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabileşte — pare-mi-se — cel dintîi exemplu al literaturii noastre.

1 ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski, coborînd în timp înainte de 1880[1] și desfășurîndu-se, deatunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase și variate aspecte. Ca în întreaga figurație literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă și narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul și altele care, deschizînd drumuri noi și mult cutreierate de la dînsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneț precursor. Prin seria bucăților pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur*, sub titlul special *Năluci din vechime*, Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încît, din acest punct de vedere, numele său poate fi asociat cu al înaintașilor Costache Negruzzi și Nicolae Filimon. Pe de altă parte, însă, și mai cu seamă în producția lui ulterioară, ne întîmpină un scriitor modernist, o conștiință estetică și intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteori se îmbină cu configurații pur decorative și în imagini artificioase, chiar atunci cînd ele sînt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul sau recurge la formații lexicale noi, pe care gustul estetic nu le poate totdeauna ratifica. Pe liniile schițate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache

[1] Una din primele sale schițe, *Cîrjaliul*, apare în *Stindardul*, 1876, p. 12—14.

din nuvela *Intre cotețe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu același titlu, pînă la *Thalassa,* versiunea românească a romanului scris mai întîi în limba franceză [1], a proliferat un întreg curent literar, culminînd în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăzneţele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o operă rămasă aproape necunoscută marelui public şi căreia nici critica şi istoria literară nu i-au dat pînă acum locul pe care îl merită cu atîtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rînd, un descriptiv. În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susţie prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci cînd narează, puţinele fapte alcătuiesc nişte punţi azvîrlite peste intervalul dintre două „tablouri", încît arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, există unele construite în stil dinamic, ca, de pildă, descrierea Bucureştilor văzuţi într-o noapte de vară, către finele veacului trecut: „Înecat încă de întuneric, oraşul îşi lăbărţa sub deal deşirările lui de uliţi, urca spre înălţimile Pieţei Teatrului, se cocoţa pe Dealul Spirei, pe urcuşurile Mitropoliei, şi curgea, de la apus la răsărit, cu aceeaşi năvală uriaşă. Casă cu casă, şi uliţă cu uliţă, Bucureştii păreau că se îmbrîncesc pentru a-şi face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile şterse, cu coperişurile vălmăşite, luau înfăţişări ciudate, şi se îndreptau spre depărtări ca nişte mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, şi Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca nişte mari şi negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau şi, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureştii mistuiţi din faţa pămîntului" (*Intre cotețe*, în ultima versiune, *Literatorul*, 1918, p. 18—19). Aci şi în alte părţi ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreaţă şi misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest punct de vedere, bucata *Intre cotete* (publicată într-o primă formă în *Stindardul ţării*, 1888, p. 2—6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele

[1] *Le calvaire de feu*, 1906.

de stradă și de răzmeriță populară, cu evocarea unui incendiu uriaș, alcătuiește o producție cu totul neașteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea și a atîtora alți contemporani, asupra constituirii primelor peisaje rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsuflețite, par a fi tîrîte de un puternic curent de viață, sînt destul de dese în opera lui Macedonski. Totuși, alături de peisagistul dinamic, întîmpinăm pe acela static, tratînd natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, să noteze culoarea exactă, în notații ca de pildă : „Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit, se sîngerau. Cerul într-acolo lua foc ; dintre nori, izbucneau vîltori galbene și roșii. Cei a căror înfățișare se schimbă de la o clipă la alta se tigheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului și se lăsau apoi în jos se subțiau pînă a nu mai fi decît niște ușoare rețele albe ce se încrețeau pe nemărginirile văzduhului" (*Între cotețe, ibid.*). Peisajul natural se impune și altă dată ochiului atent la contrastul culorilor, la palpitațiile luminii : „Jos de tot, sub coastă, licărește oglinda de argint a unei bălți. Pe fața apelor ei nemișcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lîngă maluri, limpeziciunea. Cerul însă îi albăstrește partea de la mijloc, pe cînd mai spre luncă ea se prelungește ca un gît și intră sub întunericul frunzelor, sîngerat de moțurile roșii ale trestiilor" (*Zi de august*, 1886, forma ultimă în *Literatorul*, 1918, p. 9). Din această aplecare de-a nota aparența exactă, dintr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor al naturilor moarte, primul pictor din acestă categorie al literaturii noastre. Încă din 1883 începe Macedonski să publice seria bucăților pe care le intitulează „nuvele fără oameni". Una din acestea, *Casa cu no. 10* (*Literatorul*, 1883, p. 5) a devenit, prin desele ei republicări, cea mai cunoscută. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuință boierească, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încîntare a vechei capitale, este evocată mai întîi în înfățișarea ei exterioară, cu un lirism discret, care nu împăienjenește ochiul pictorului : „...Cît de veselă era sub vechiul ei coperiș de șindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smalț de

aceeași față peste care s-ar trece un strat subțire de aur topit! Cu două caturi, rîndul de jos era întocmit din beciuri, cam umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decît o singură ușă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rînduri de scînduri de stejar, așa încît ele formau pe dinafară o serie de patrate vopsite pe margini cu albastru și în mijloc cu roșu. Acea ușă singură era o poemă a trecutului, un cîntec bătrînesc, o doină mișcătoare, făcută din cîteva scînduri de stejar și din puțină vopsea." Descrierea se mută apoi între zidurile locuinței, întruchipînd o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuințe: „Peschire, frumos lucrate cu borangic și cu flori de matase în fețe, atîrnate în piroane, dau ocol odăilor; perdelele de la fiece fereastră sînt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 pînă la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sidefuri, alături cu *Vestitorul Țărei românești*, se mai află pe o tăviță verde, înfățișînd în poleieli și în fețe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Și, rezemat de meșcioară, tradiționalul ciubuc de iasomie, terminat la partea superioară printr-o colosală imamea de chihlibar, legată în aur și înconjurată cu peruzele și safire, așteaptă, aproape stins, buzele menite să-l reînsufletească și să împle odaia cu nori albaștri" (în *Cartea de aur*, 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor și al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum*, I. A. Bassarabescu și Tudor Arghezi în numeroase rînduri au pășit pe drumul deschis de Macedonski.

Din lunga întovărășire cu lucrurile necuvîntătoare, pe care le-a observat ca un pictor și le-a simțit ca un poet, se introduce în proza lui Macedonski acel metaforism artificios care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat odată pentru Barbu Delavrancea și ar fi putut-o face și pentru alți scriitori, aplecarea de a-și căuta elementele comparați-

ilor și metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile țăranului. În acest sens, am subliniat și noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparația : „sunetele cădeau la o sută de metri, ca niște vreascuri", unde reliefarea sonorităților iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menține imaginația scriitorului într-o arie puțin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedonski își alege termenii săi de comparație nu numai din sfere cu totul eterogene față de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar și din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile alcătuiește unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august*, sunetul pe care-l scoate gîndacul numit boul-bălții este asemănat cu scîrțîitul unui „diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe fața unui geam". Altă dată, în același loc, ni se vorbește despre „trandafirii de mătase rourați cu sticlă pisată". În nuvela *Intre cotețe*, printr-un efect de lumină, „geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz". În *O noapte în Sulina* (*Cartea de aur*), se face observația : „Nu trecu însă mult și cerul lua și de acea partea înfățișarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrînesc și mor". În *Masca* (*ibid.*), ni se vorbește despre „Satana cu ochi electrici". În *Nicu Dereanu*, eroul „trăia clipe în care i se părea că stelele coboară pînă la dînsul ori că, dimpotrivă, se urca el singur pînă la acea spuză de aur și de pietre scumpe". Iar în *Thalassa* (*Flacăra*, 1916), ni se vorbește despre „marmura pentelică a unui gît atenian", despre „miresmele leșinătoare ale verdeței și florilor strivite (ce) se ridicau și-l înfășurau cu o blîndețe dulceagă de cloroform" sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un „brocart cusut cu fir, și înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia se deșirau perle". Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza lui Macedonski profuziunea de pietre prețioase și de metale nobile, reprezentate cu aceeași abundență în literatura simboliștilor contemporani : „talazurile de smarald și de aur ale grîului și ale rapiței" (*Zi de august*), apoi, în nenumărate combinații imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul,

smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar și feldspatul, chrisocalul și aventurina.

O modalitate curioasă a metaforei lui Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dintr-altă parte de cuvînt. Astfel, în bucata *Între cotețe* citim că cineva „o răzni la fugă valvîrtejindu-se devale". Adverbul metaforic uzat: „valvîrtej" este împrospătat prin trecerea lui în forma unui verb. Din categoria acelorași invenții lexicale face parte, în *Bucureștii lalelelor și al trandafirilor* (*Albinele de aur*, postum f.a.), notația: „neașteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal", unde expresia nouă „întrandafirare" concentrează și învie printr-un infinitiv o impresie vizuală. Alteori, astfel de formații verbale sînt mai puțin fericite, ca, de pildă, în numeroasele exemple ce pot fi spicuite în *Thalassa*, unde imaginea unor scînteieri de lumină asemănate cu niște artificii produce odată metafora redată prin verb: „ici-colo artificiau jocuri de schinteieri sticloase", în care „artificiau" este, desigur, mai puțin fericit. Formații lexicale noi, în verbele „cavalcadă, nămeți, spiraliza, mărgărita" apar și în acestelalte metafore ale *Thalassei*: „valurile cavalcadau sălbatice către scopul lor necunoscut" sau „lumina nămeți geamurile" sau „strofele se spiralizau neîncetat spre înălțime" sau „soarele... îmbrățișîndu-i chipul, i-l mărgărita cu o sudoare trandafirie" etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz la caz, prin felul mai mult sau mai puțin fericit al invenției lexice, dar și în bloc, prin folosința cu mult prea insistentă care i se dă.

Prozator estet, amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a le regăsi pînă și în aspectele naturii, Macedonski este în același timp un scriitor intelectual, adică unul la care impresiile sensibile se asociază cu idei, ca, de pildă, atunci cînd vorbește despre „norii antropomorfi", de „consonantele asiatice ale comandanților", de „oboseala plastică a corpului său de spartiat" etc. Alteori, intelectualizarea impresiei produce, în *Masca*, următoarea notație exagerată: „Zgomotul nehotărît la început cîștiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărîmări de scînduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinității lui moleculare" (*Car-*

tea de aur, p. 143). Analizele *Thalassei*, „marea epopee", cum o numea autorul, cu speculațiile ei care nu se opresc nici în fața concluziilor celui mai îndrăzneț individualism, ajung adeseori, pe această cale, pînă la abstruzitate. Prin tendința de a-și intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui, pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic și intelectualist îl vor cultiva de-aci înainte cu o deosebită fervoare.

2 ŞTEFAN PETICĂ

Proza lui Ştefan Petică, readusă de curînd în actualitate prin ediţia d-lui N. Davidescu (*Opere*, 1938), nu interesează atît prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulaţia generală, cît prin ecoul cu care răspunde iniţiativelor lui Macedonski, ca un document al realităţii curentului la un moment dat. În seria poemelor în proză care apar în *România jună* din 1900 şi în puţine alte publicaţii din jurul aceluiaşi an, se vădeşte aceeaşi aplecare către comparaţia artificioasă, împrumutată uneori lucrurilor, ca atunci cînd ni se vorbeşte despre „bolta albastră (ce) se întinde nesfîrşită ca o imensă mantie regală aruncată din înălţimi peste clara amiază de vară" (*Opere*, p. 279, cp. şi p. 252) sau despre luna care arunca „pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surîsurilor sale" (p. 345).

Mai deseori însă termenii comparaţiilor lui Petică aparţin sferei artistice, în notaţii precum: „turnurile oraşului se estompează nedesluşite ca într-o gravură germană medievală" (*ibid.*, p. 243); „şirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă: un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic" (p. 244); „o notă suavă se înalţă lină ca o faţă de madonă melancolică într-un templu curios" (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cîntecele care îi amintesc scriitorului melopeele arabe tărăgănate sub cerul Africei sau despre soarele care străluceşte ca într-o pînză de Veronese. Natura comparată cu arta este un procedeu mai vechi al prozei româneşti: l-am întîlnit de cîteva ori în paginile lui

Negruzzi sau Bălcescu. Aici, la Petică, el aparține însă unei alte constelații spirituale. Artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conștiințe de estet, urmărită de senzații de artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile și în strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Prețiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac" etc., provine din același izvor. Tot de-acolo și înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanței proprii a sufletului său, stăpînit de nevroza poetului modernist, ca o apariție „fantasmagorică, sinistră și dezolată". Scurta lui carieră literară l-a împiedicat pe Ștefan Petică să dezvolte atitudinile estetismului său. Dar și puținele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi ca un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei românești în epoca din jurul anului 1900.

3 D. ANGHEL

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atîtea din îndrăzneţele iniţiative ale lui Macedonski şi ceea ce a rămas neîmplinit la Şt. Petică. Pînă la Galaction şi Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic şi intelectualist. Sînt mulţi ani de cînd am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lui Anghel cu acela al lui Macedonski.[1] Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deşi, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legături personale între influentul membru al grupului semănătorist şi autorul *Cărţii de aur*, afinităţile lor de structură nu sînt contestabile, încît nu este orientare a prozei lui Macedonski care să nu revină, uneori cu două şi cu trei decenii mai tîrziu, la rafinatul stilist care, de la 1911 pînă la moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parţial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din vechime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor şi naturilor moarte, cu descrierea „dulcilor intimităţi (ce) se desprind dintr-o gospodărie veche", în care lucrurile stau nemişcate şi vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo „şi le mai păleşte faţa cu sărutările lui fierbinţi, o mărgea poate dintr-o perină se des-

[1] În articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburătorul* din 1920, republicat în *Studii şi portrete literare*, „Ramuri", 1939.

prinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o uşoară negură" (*Proză*, p. 3). După norma internă a curentului, natura este văzută şi aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată că „în rama ferestrelor, cerul se decolora peste arborii mari" (p. 7), aşa cum s-ar putea întîmpla cu o bucată de stofă sau de pînză. Imaginaţia artificioasă a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradiţional, încît luna însăşi poate apărea ca „o podoabă aninată, aşa, într-o doară, de cineva fără gust şi fără simţămînt artistic. Se vedea cît de colo, continuă estetul sceptic, că-şi dădea seama că ieşise din convenţionalul lucrurilor existente şi, indignată parcă la fapta mea nebună, îşi trase un nor peste faţă şi se acoperi, şi aşa, întunecat, peisajul rămase şi mai straniu" (*Un vis simbolic*[1], *Proză*, p. 9—10). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele şi alte materiale preţioase, „smaraldul şi chihlimbarul" cu care sînt asemănate frunzele primăverii şi ale toamnei, apoi „safirele" limpezi ale ochilor, strugurii ca nişte boabe de „rubin" ş.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca o undă şi prin sufletul lui Petică, obţinem în figura literară a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui Al. Macedonski. Ceea ce continuă să-i despartă este, la Anghel, puţinătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui Anghel, destul de rare, sînt mai degrabă schematice, atunci cînd i se pare a recunoaşte în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, „două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi" (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, „două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas" (p. 79). „Poetul florilor" sacrifică şi în proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulţumeşte să noteze „florile albe şi galbene ale salcîmilor, petele viorii de umbră, lumea multicoloră de tufare" (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanţa coloristică a lui Macedonski, cu plăcerea sa nesecată de a reţine tonurile şi valorile.

Caracterizările lui Anghel aparţin rareori datelor sensibile. Ele sînt susţinute de obicei prin mijloace intelectuale,

[1] Sub titlul *Oglinda fermecată*, în volumul la fel intitulat, apărut la „Flacăra", în 1911.

prin asociații din domeniul științelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalențele în limbă sînt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuințeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscînd o limbă străină, gîndind cu noțiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuințat neologismul, proscris de poetica tradițională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică a prozei mai noi. Căci Macedonski, prin asociațiile sale intelectuale și prin neologismele care le exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluînd exemplul înfățișat mai sus, cînd, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărîmarea unei uși, autorul *Cărții de aur* ne vorbește despre „stridenta voce a lemnului violat în afinitățile lui moleculare", simțim hotărît că este prea mult. Nu este nevoie de atîta știință pentru a auzi cum se sfărîmă o ușă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cît despre expresia „norii antropomorfi", amintită de asemeni, nu putem admite că este mai fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omenești, expresia „antropomorfi" nu era deloc potrivită. Limbajul filozofilor amintește uneori despre credințe sau concepții antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinității intenții sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjectivul „antropomorfic" nu este legat, în întrebuințarea care i se dă cuvîntului, de reprezentarea unui lucru particular și concret. Dacă Macedonski folosește totuși expresia și în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanțelor celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură și mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologistice, în anumite împrejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întîi, atunci cînd dorește să înfățișeze idei de proveniență savantă pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalențele juste. Iată, de pildă, începutul bucății

Arca lui Noe: „Trăind în tulbure vremi[1] și neștiind ce poate să aducă ziua de mîine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezîndu-i pe toți de esență eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă, în naivitatea lui primitivă, nu putea ști, nici bănui de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriașe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui de sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal" (*Proză*, p. 67). Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în acestă mostră stilistică, „esența eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, germenii uniformi ai aceluiași tipar", ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator și creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atît de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încît alături de vocabularul împrumutat misticei platonice, el găsește și pe acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești, „scripturile învățate", potrivit cărora urma să se vorbească despre „semenii noștri", despre „Dumnezeu", despre „făptura" lui. Scriitorul pare a nu fi un relativist și un sceptic, și conștiința lui găsește, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci cînd stilizează pasajul citat prin două serii de termeni, derivați din două obîrșii felurite, dintr-una savantă și mai nouă și dintr-alta populară și tradițională. Și, pentru a nu mai lăsa nici o îndoială în această privință, sfîrșitul pasajului adaugă a treia aproximare a realității supreme, vorbind despre „teoriile" mai noi cu privire la ea, „adaptările" invocate de biologia modernă pentru a-și explica mulțimea și varietatea formelor vieții. Cine încearcă atîtea ipoteze, nu aderă cu adîncimile lui la nici una

[1] Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.

din ele încît, eliminînd solemnităţile credinţei, poate înfăţişa totul drept „jucăriile unei fantazii uriaşe", ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică şi tri-vială ; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări variate, „într-un mod fatal". Abia acum ni se lămureşte întreaga semnificaţie stilistică a pasajului considerat în întregimea lui. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bîntuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rînduri ale pasajului : „misiva divină" care alcătuieşte, desigur, un mod glumeţ de a vorbi. Întreaga bucată, evocînd soarta variată a creaturilor şi, printre ele, a sărmanului poet, este menţinută într-o atmosferă de umor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcţiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc al umorului său. Iată, în continuarea bucăţii *Arca lui Noe*, prelucrarea umoristică a vechiului motiv biblic : „Şi astfel, Noe, întîiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic *steamer* ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuinţate pe care le deţinea cel înalt şi cu care se hotărîse să duşeze patruzeci de zile şi patruzeci de nopţi biata omenire". Prezentarea lui Noe ca un „armator", a corabiei lui ca un „titanic *steamer*", a potopului ca un „duş", asociind arhaicul cu modernul, miticul cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuieşte baza psihologică a surîsului impus în cele din urmă cititorului. Iată şi evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui : „Ce era, se întreabă scriitorul, această quintesenţă de bestii, purtînd marca aceluiaşi concesionar, spre care ţel mergea internaţionala aceasta ce nu putea fi pusă la acelaşi diapazon, ce era acest tamazlîc de ginte eteroclite, dinte şi corn, copită şi unghie, gură şi ventuză, gheară şi periferii catifelate, glas şi răget, instinct şi inteligenţă, candoare şi brutalitate... ?" Procedeul semnalat mai sus se repetă şi aci. Noe este un „concesionar" ; adunarea animalelor o „internaţională" şi, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvînt din fondul mai vechi al turcismelor limbii produce îmbinarea contrastantă şi înveselitoare prin sine însăşi : „un tamazlîc de ginte

eteroclite". Altă dată, ni se vorbește despre un doctor care nu era văzut decît într-o trăsură, trasă de doi cai bătrîni și condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust și melancolic al micului oraș de provincie. „Era deci un doctor plus toate derivatele lui", ne spune scriitorul. Existența lor nu putea fi concepută decît ca o „pluralitate". „Derivate", „pluralitate" alcătuiesc un mod pretențios de a vorbi, pe care scriitorul îl voiește pentru a sublinia mai energic modestia tristă a aparenței evocate prin ei. În Grădina Plantelor din Paris, scriitorul vede „împrejurul unui lac minuscul, ca o piscină, ibiși cu piciorul de mărgean, cuprinși de un etern narcisism... cocori degenerați și fumurii... și într-un bazin în care ai spune că și-au spălat copacii chlorofilul, cîțiva crocodili beți ca niște lazaroni" (*op. cit.*, p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea științifică sînt manifestările unei atitudini savante și lucide care se înveselește pe propria-i socoteală în fața naturii odihnind în inconștiență primitivă.

O altă valoare a neologismului, așa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiași lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în acestă privință, interesantul pasaj din bucata *În Grădina Plantelor:* „În straturi, toate florile primăverii. Pajiștile verzi, ca niște covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri și de culori, o enciclopedie de nume bizare, un țintirim plin de epitafe medicinale, o internațională de miresme." Tabloul este construit în discretă amplificare retorică și pentru a obține variația în expresia aceleiași noțiuni colective: „norod", scriitorul se adresează legendei, științei și politicii, în tezaurul lexical al cărora găsește pe rînd, „babel, enciclopedie, epitafe medicinale, internațională". O vorbire cu preocupări de purism n-ar fi dat atîtea echivalente, cu asociații secundare atît de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectînd impresia de monotonie a repetiției, prin percepția unei varietăți caleidoscopale. În sfîrșit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, în bucata *Agora modernă,* descrierea șoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrîn: „la semnalul dat de marele lor

maestru, își destupă micele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor știri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidențialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele" (*op. cit.*, p. 32). Înlocuiți în „fermentatele, ignobilele știri" adjectivul neologistic printr-unul neaoș, lucrurile ar fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei de dezgust, pe care scriitorul delicat o evită. „Confidențialul suflet" este apoi o formulă a ironiei care strecoară, sub expresia amabilă, intenția usturătoare. Nimeni, în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale fineței stilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție.

4 GALA GALACTION

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuța din Răzoare*, 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, prin referință la tematica sa, au putut fi puse în lumină numeroase elemente tradiționaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe linia care coboară din Alexandru Macedonski. Afinitatea lui cu întemeietorul curentului, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai din întinsa folosință pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porțile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuințarea jurnalistică a limbii, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedește ca atitudine de creație. Scriitorul care folosește neologismul, în aceeași largă măsură ca Gala Galaction, dovedește că își sprijină impresiile prin elementele culturii lui și că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției. Stilul neologistic este un stil intelectual. Observația poate fi făcută mai întîi în legătură cu acele pagini pe care, reluînd o expresie a lui Barrès, le-am putea numi „ideologii pasionate", pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpînirea unei efuzii lirice, pătrunsă de numeroase valori ale gîndirii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii*, amintirea momentului în care, odată cu buchetul de roze primit din mîinile unei colege, băiatul de altădată dobîndește, în mi-

resmele lui, revelația turburătoare a iubirii: „Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conștiința mea, cu insinuarea fină și aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine și rău, dintre dorit și nepermis, dintre veghe sănătoasă și reverie culpabilă, dintre bărbătesc și feminin" (*Bisericuța din Răzoare*, p. 27). Scriitorul nu se restrînge la impresie. El coboară în adîncimea ei, pînă la stratul semnificațiilor ei generale. În senzitiv se trezește moralistul, teologul, și inima simțitoare a băiatului de altădată ni se dovedește a fi devenit conștiința încărcată de gînduri a scriitorului intelectual de astăzi. În intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se folosește de numeroși termeni neologistici, pe care el îi asociază de altfel cu alții împrumutați vorbirii pure. Și aci întîmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu numai larga folosință a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechi și permanent al limbii, întregește aspectul propriu al stilului de care ne ocupăm. Cuplurile contrastante: „imaterial-miresme, dorit-nepermis, veghe sănătoasă-reverie culpabilă, bărbătesc-feminin" alcătuiesc tensiunea proprie stilului lui Galaction. În aceste asociații, care dau scrisului său nu știu ce mișcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie și capătă virtuți expresive, necunoscute întrebuințării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari[1], trebuie să ție seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătățile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, cîtă vreme le-am considera separat, ar dobîndi noi și necunoscute justificări.

Cînd comentarul liric și intelectual al autorului nu mai constituie un gen literar pe seama sa, ci este introdus în povestire și sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tînărul magistrat din nuvela *În drumul spre păcat* cunoaște în bărbatul Clarei pe omul care trebuia să joace un rol

[1] D-nii E. Lovinescu și D. Caracostea, în *Flacăra*, august-septembrie 1915.

de seamă în destinul său : „Un om înalt și subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenușie și cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mîinile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am știut cu cine am de-a face. Sînt suflete a căror tainică substanță este omogenă — fie ele bune ori perverse — și cunoașterea lor o sorbi cu ochii, fără greș, de la prima întîlnire. Sînt alte suflete, însă, a căror taină e complexă și fugară" (*Bisericuța din Răzoare*, p. 66). Într-un asemenea context, „discretă amabilitate" este un mod de a vorbi care interpretează realistic aparența omului înalt și subțiratic, cu figura lui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului său, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborîtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologistică lucrează aici ca un mijloc al caracterizării realiste. Cît despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță este omogenă" sau la acele „a căror taină e complexă și fugară" ele sînt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzînd către concizie lapidară. Făurite în lucrările abstracte ale științei și filozofiei, neologismele au adeseori preciziuni ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat, în proza lui Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sînt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați, din experiența lucrurilor. Este vorba, de pildă, de chipul femeii care nu se dezlipește nici o clipă de conștiința obsedată a îndrăgostitului ? : „În toate călătoriile extraordinare, la care fantezia mea aprinsă o asocie (notează povestitorul), Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie, ca un suveran pe o monedă înnodată în batista unui aventurier" (*op. cit.*, p. 72). În *Gloria Constantini*, bunele hotărîri ale soldatului Constantin Fierăscu sînt dezorganizate de întîlnirea cu locotenentul Mușat, fostul camarad de teatru devenit acum șeful lui prea indulgent : „Nefericita-i întîlnire cu Mușat (ni se spune) ...echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers" (*op. cit.*, p. 109). Iată și pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova*, trecînd Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndră-

gită, în luptă cu conștiința-i neînvinsă: „Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros și nehotărît deasupra Dunării, ca și cum ar fi voit să-i înțeleagă gîndul, se ridică în luminoasă și nobilă columnă" (*op. cit.*, p. 183). Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. În *De la noi la Cladova,* un întuneric adînc pune stăpînire pe fața pămîntului: „Întunerec nepătruns stăpînea pretutindeni și rostogolea, ca în aceeași taină minerală, și cerul și pămîntul" (*op. cit.*, p. 168). „Taină minerală" nu este o reprezentare a fanteziei, ci o idee emotivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbutește notarea justă a unei senzații, în comparații care se mențin pe terenul simțurilor. În povestirea *În pădurea Cotoșmanei,* un foc de armă răscolește toate ecourile pădurii. „Pădurea se dădu peste cap și clocoti ca un ulcior care plesnește în foc" (*Clopotele din Mînăstirea Neamțu,* 1916, p. 62). Totuși, scriitorul rămîne rareori pe acest teren, încît chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucății *Sub nouri,* asociația intelectuală reintră în drepturile ei: „Eram între nouri și pămînt, și de jur-împrejur, pe variația infinită a imensei perspective, se risipeau umbrele nourilor și strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neștiut, intra de-a dreptul în nouri și făcea un fel de țîțînă uriașă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nourii cerului și dedesubt cu revărsarea munților" (*op. cit.*, p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris cu nouri și stînci este o imagine care se încadrează de minune în artificiozitatea generală a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu mai multă stăruință de stilul lui Galaction ca „alegoria", adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sînt figurile de stil mai mult întrebuințate de retorica creștină și desigur că formației sale de teolog i se datorește în opera lui Galaction lunga lui înlănțuire, din care spicuim numai în *Bisericuța din Răzoare:* „cisterna trecutului", „cerul de cărbune al nelegiuirii", „tiriziile descumpănite ale conștiinței", „acele persuasiuni", „cheia milostivirilor cerești", „pășunile cucericiei", „roua îndurărilor", „plugul spintecător al păcatului", „holda nelegiuirii", „focul amarelor căințe",

„secera pocăinței", „mirișteа patimei", „lepra iubirii stricăcioase", „iarna cugetelor rele", „telegarii închipuirii", „vadurile sîngelui", „cununa biruinței" etc., etc. Marii mulțimi a figurilor din acestă categorie i se datorește una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variația temelor ei, circulă accentul retoricii edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace intelectuale, Gala Galaction este în același timp un analist al pasiunilor intense. Toate mișcările sufletești pe care le notează pana sa sînt surprinse în momentul dezlănțuirii lor maxime. Ceea ce el reține sînt totdeauna stările de vehemență internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl folosește cu precădere este „potențarea". Împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei din registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele efluvii ale trandafirilor: „Ani de-a rîndul nevinovații și suavii trandafiri mi-au fost inamici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remușcătoare". Epitetul „sinistru" asociat cu parfumul rozelor alcătuiește o asociație dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altă dată, în *Copca rădvanului*, „vioara începea să sune o poveste dureroasă și de necrezut". Altă dată, ni se vorbește despre o „soartă năprasnică și de necrezut", despre „iadul voluptăților neiertate", despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării", despre „înfruntatele și zguduitoarele frumuseți din iunie", despre predica unui pastor, „strălucită și constrîngătoare", despre „părul inextricabil împletit", despre „combinările istovitoare" ale închipuirii unui personaj, despre chinuitoarea preciziune", despre „cetele sordide" și despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste" etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care să-l fi folosit cu mai multă înclinare și nici un altul care să-l fi cules cu mai multă preferință din sectorul nuanțelor intense. O violentă creștere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionimia prozei lui Galaction.

5 TUDOR ARGHEZI

Pentru conştiinţa literară a epocii pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situaţia pe care o deţinea, în generaţia anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. Întocmai ca autorul lui *Pseudo-Kyneghetikos*, Tudor Arghezi trece astăzi, dacă nu în ochii marelui public, cel puţin în aceia ai cunoscătorilor şi pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contemporan al cuvîntului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei româneşti la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecţiile pe care le-a stîrnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displăcut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Şi, de fapt, chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a dispreţui, nişte atitudini care se învecinează dealtfel, după cum este drept să observăm, cu gingăşia şi cu umorul, Arghezi rămîne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însuşiri de forţă şi preciziune, stăpîn pe o imaginaţie ingenioasă, un meşter suveran al limbii, adusă să vibreze, sub pana sa, cu accente necunoscute pînă la dînsul. Rareori a existat un scriitor la care actul artistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertăţii creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înţelesul propriu al cuvintelor sînt deopotrivă călcate, fără ca scrisul

lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul își creează singur dificultăți, pe care se complace să le rezolve cu ușurința și siguranța unui artist de o neobișnuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însușirea care uimește necontenit pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de cîte ori, renunțînd la regulile obștești ale întrebuințării limbii, el le substituie altele noi, neașteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mîinile sale, și plăcerea pe care o resimțim față de succesul unui astfel de exercițiu riscat face parte din ordinea satisfacțiilor pe care ni le procură jocul și virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfățișeze pe sine însuși ca un meșter abil al cuvîntului, un artizan care nu vrea să-și atribuie alte merite decît acele ale îndemînării și hărniciei meșteșugărești. În bucata *Slovele*, el pune în gura copilului său cuvinte pe care și le adresează de fapt singur: „Tare-mi place în odaia ta, în care stai și-ți cheltuiești luminile ochilor la lumina lămpii. Ce faci tu? Cînd mă culc și cînd mă scol, tu ții o surcea neagră în mînă și o duci pe o hîrtie albă. E tot ce-i mai negru în casa noastră, și tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală și cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hîrtie. Slove faci? Așa mi-ai spus. De ce-i fi făcînd slove? Și pentru cine le faci? Mai ai tu o fetiță pe care nu o știu, un băiat? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine, fiindcă ești, cu toate mustățile tale și cu toată vocea ta groasă, un copil bătrîn. Tu nu ești serios" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, 1937, p. 88). S-ar putea spune că, odată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conștiința artistului meșteșugar, „*poeta faber*", a cărui figură un alt mare meșter al cuvîntului, Paul Valéry, a propus-o contemporanilor și conaționalilor săi.

Dar, cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuiește o apariție meteorică a literaturii noastre. Cîțiva scriitori s-au silit înaintea lui într-o direcție pe care îi era dat lui s-o perfecționeze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în fața unei serii istorice, pe care nici critica, nici istoriografia literară nu știu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară,

nu numai pentru a completa rețeaua de filiații care alcătuiește tabloul momentului nostru literar, dar și pentru a ne explica apariția fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primită proza lui Arghezi a fost provocată de prezența unor procedee, nu atît inedite, cît mai ales perfecționate sau izbutite într-o măsură superioară înaintașilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stîngace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcția libertăților sintactice, inițiativele lui Arghezi ne apar mai puțin pregătite. Altfel, folosința neologismului savant și intelectualizarea impresiilor, care îi reușiseră atît de bine și lui Anghel, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sînt tot atîtea laturi ale tehnicii artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualiștilor și esteților care au schimbat fizionomia prozei românești în ultimele decenii.

Imaginația lui Arghezi se mișcă pe un întins registru, de la libera asociație vizionară pînă la notația exactă și minuțioasă a lucrurilor percepute prin simțuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrînge. Fantezia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociații neașteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cîntecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii: „Mătăsuri moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi și icoane cerești se învîrtesc în jurul magului, care le farmecă și le stăpînește" (*Poarta neagră*, f. a [1], p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantezii vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea lume gingașă a insectelor, a căror structură minusculă și foarte diferențiată oferă estetului prilejul să considere aspectele vieții ca pe niște lucruri ale artei: „Insectele zboară și ies, orișicum, din întunericul care le fabrică și le dă drumul ca unor imense valuri de sămînță de mister. Din tiparele lor pînă în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au țesut din cele mai fine și mai provizorii materiale din cîte a descoperit

[1] Volum apărut în 1930 (n. G. Ș.).

natura și fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smaltului verzui și transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus cîte un corset de mătase, cîteva fire nervoase ale picioarelor și elitrelor, și în toate aceste compoziții microscopice a pus esența, și mai ușoară și mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalțe, să se miște, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-și aleagă flacăra ce le va mistui" (*op. cit.*, p. 239—240). Stilizarea artificioasă și miniaturistică ajunge uneori la preciziuni geometrice. Iată în aceeași bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi : „Trei fluturi de aceeași mărime, tăiați cu foarfeca după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe pereteie meu. Capul lor e o minune. În puful palid mărunt și bogat ce-l acoperă, sticlește, ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor desinați în orbita lor auriferă cu preciziunea și amănunțimea florilor de cîmp. Cei trei fluturi stau ca niște echere. Cîte trei dungi brune și în zigzag le acoperă transversal aripile, largi la bază, iar stofa lor poartă în țesutul ei linii de relief imperceptibil, sute de raze geometrice întîlnite în punctul ascuțit ce ascunde capul, ca un vîrf" (*op. cit.*, p. 240). Termeni proprii, comparații și metafore sînt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbește despre triunghiuri echilaterale și echere, despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc., amănunțind aparența vie, așa cum un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, dacă asemănarea ochilor cu flori de cîmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii și al vieții. S-ar putea spune că insectele și fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice și artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor și al fluturilor. Procedeul este dealtfel mult mai general în proza lui Arghezi. Cînd nu întîmpinăm zugrăvirea vieții, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsă cu exactitate tehnică : „Ca și ciorile, deținuții se pregătesc

de noapte, încercîndu-şi ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vîntul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sînt improvizate din bucăţi de sticlă, spînzurate unele de altele prin cîte un cîrlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi" (*Poarta neagră*, p. 51). Rareori însă Arghezi se mărgineşte la astfel de preciziuni uscate. În pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui Arghezi, fantezia vizionară reapare, reliefînd, de pildă, o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul „cu aşternuturile răsturnate se tîrăşte în odaia mare, pe cearşafuri pînă la uşi, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort şi a plecat. El poate că bîjbîie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceşii uscaţi ai unui buchet" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, 1937, p. 33). Şi, în aceeaşi bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forţă poetică, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecţionată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. „În odăi, pulberea electrică a singurătăţii se urzeşte punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină şi ţărîna timpului, dulce la gust şi nesimţită la pipăit, le tîrăşte neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilţurile şi cărţile ard fără văpaie şi cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate uşile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat cu cărbune, şi prin geamurile lor, în odăi, se zăreşte mişcîndu-se vălul moale al uitării". Nimeni n-a descris ca Arghezi îmbătrînirea lucrurilor, recea lor combustiune, „arderea fără văpaie", surprinsă, de data aceasta, nu cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de cîte ori lucrurile şi fiinţele sînt evocate, nu prin însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci prin scînteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparaţii sau metafore, în cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai cîteva. Mai întîi plantele. Iată bradul: „Vîrful pomului nou căuta cu sfîrcul în sus, şi ramurile lui din zeci de umeri se răzimau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier" (*Cartea cu*

jucării, p. 43). Caişii : „Le-am găsit dimineaţa furcile ramurilor cu totul albe, ca şi cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopţii şi ar fi îngheţat pe ele varul de argint al lunei şi de sidef" (*ibid.*, p. 69). Iată liliacul : „...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vîrfuri de ramuri subţiri, ca nişte pămătufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus" (*ibid.*, p. 70). Iată cartofii : „cîrtiţe încremenite" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 135). Lîngă plante, animalele. Rîndunelele : „De cîteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece şi s-au întors, prinse pe firele telegrafului şoselii, ca nişte cravate şi funţi" (*Cartea cu jucării*, p. 124). Cobaiul : „...acest brînzoi cu ochii fierbinţi" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 8). Pisica, adeseori evocată : „A venit la mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcînd pe puf şi surîzînd din pupilele de alamă şi chilimbar. Guriţa ei trandafirie a şoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfinx elastic, somnoros, şi m-a chemat, cum cheamă marea întunericul din stele, ca să se legene împreună" (*ibid.*, p. 8). Şi, pe linia aceleiaşi proiectări cosmice pentru tot ce este misterios în fiinţa felinei, iată torsul pisicii : „Toarce ca fusul, murmură ca marea, cîntă ca vîntul, şuieră ca grîul. Aşa boceşte pădurea, aşa curge apa, aşa geme salcia şi bombăne furtuna. În somnul ei, cu auzul la pămînt, mîţa ascultă lăuta lumii, care cîntă pretutindeni, în cele de sus şi-n cele de jos, în prăpastie şi-n piscuri şi-n creasta tăriei, şi visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape" (*ibid.*, p. 86—87). Iată păsările domestice pe rînd. Cocoşii : „Zugrăviţi cu flăcări de paradă şi moţaţi cu creste, cocoşii în mare ţinută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al căreia sunet de grindini îl aude numai urechea lor nevăzută". Găinile : „Cucoanele găini, în şaluri şi scurteici de catifea, schiţează metanii, sărutînd pămîntul". Gîştele : „Gîştele purced în papuci, ca spre un arhondaric şi o stăreţie". Raţele : „Raţa leşească, neagră, cu ochiul alb şi pătat în roşu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc". Curcanul : „Se iveşte în şalvari balonaţi, curcanul, ca un paşă gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuţi". Curca : „Nimic nu surîde în curci ; pleoapa, linia, culoarea, spălăcită ca pe cînepă, ciocul, privirea eternizează în gospodăria fer-

mei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care şi-a pierdut slujba, ghiozdanul şi umbrela şi ţine mîinile ca şi cum le-ar mai avea" (*ibid.*, p. 14 urm.). Aspecte ale naturii. Ceaţa, toamna : „Ceaţă fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul" (*ibid.*, p. 42). Pădurea de molifţi : „Zece mii de cruciaţi au îngenuncheat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunţile aplecate, lîngă steagurile înfăşurate şi lîngă suliţi" (*ibid.*, p. 66). Seara : „...beciul serii scoboară turlele în pămînt" (*ibid.*, p. 67). Umbra : „...cîine sur cu tălpile de catifea" (*ibid.*, p. 75), şi altele multe, dintr-o serie neistovită şi din rezervele unei imaginaţii care ştie să substituie deopotrivă imaginii reale analogia ei suavă şi delicată sau comică şi grotescă.

Aspectul uman este şi el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunţa prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însufleţeşte mai întîi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviţi în *Poarta neagră*, există şi un individ care cumulează suferinţele privaţiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, „hoitul lui va aparţine în curînd, pe vecie, curţii marţiale care l-a depus", reflectează scriitorul. În legătură cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripţie : „E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă ; un imens manechin, cu o distanţă între ghete şi şapcă, acoperită de maţul unui corp de mai mulţi metri dubli" (*Poarta neagră*, p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare : „Şi miercuri, o vizită cumplită. Un tînăr cu pleoapele înnodate de o uşoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări" (*ibid.*, p. 249). Atrocele portret, din care nu citäm decît începutul, face parte dintr-o serie întreagă construită în dispreţul senzaţiilor de dezgust, pe care nici reprezentanţii celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeaşi măsură, cu un sentiment mai îndîrjit în acţiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoşenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente şi, poate, a unei rele dispoziţii faţă de oameni, care nu se manifestă atît prin explozia sentimentului propriu, mărturisit dealtfel şi el uneori, cît mai ales prin zugrăvirea imaginilor

năzărite fanteziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urîtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură şi-o sporeşte pînă la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decît în această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră şi rareori în literatura universală. Analogiile ar putea fi găsite la unii polemişti francezi, un Léon Bloy, un Laurent Tailhade, un Léon Daudet, unde verva satirică este sprijinită de o fantezie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este, în aceeaşi măsură, artist al cuvîntului. Puterea sa de a se exprima ocoleşte uneori prin imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociaţiei neaşteptate de cuvinte. Scînteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puşi rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuinţare epitetului rar, neuzitat. Un prevenit în justiţie pretextează un ulcer stomacal pentru a-şi îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic" (*Poarta neagră*, p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neaşteptat. În acelaşi fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit", despre un „surîs caramel", despre „bliduri concave", „imnuri în putrefacţie", „electricitate covăsită", „imensitate chircită", „bale textile" ş.a.m.d. Epitetele sînt uneori nu numai rare, dar şi contradictorii. Tensiunea stilistică, impresia de neaşteptat şi uimitor, violenţa caracterizării sporesc atunci în consecinţă. Astfel, în *Icoane de lemn,* uşa unui paraclis, sculptată după un model corect şi banal, ni se spune că este împodobită cu „ornamente frumoase şi slute" (p. 59). Rareori aceste două calităţi au putut fi afirmate despre acelaşi lucru. Evocînd Efemera, „zeiţa verzuie a libelulelor nocturne", ni se vorbeşte despre „fiinţa ei de nefiinţă", cu referire desigur la transparenţa aeriană a materiei ei. O melodie a tinereţii, răsunînd deodată dintr-o veche flaşnetă hodorogită, este „un cîntec foarte vechi tineresc". Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mîna impulsivităţii lui. Astfel, în *Poarta neagră,* un deţinut simandicos, în jurul căruia se desfăşoară solicitudinile mamei sale, devine „fiul adorat, licheaua strălucită a pîntecului ei". În sfîrşit, alteori cuvintele nu sînt asociate nici măcar după raporturi de con-

tradiție. Termeni incoordonabili sînt puși alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcțiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbește ca despre „inconștiența lui artistică de viței și de copac". În același loc, sporul de pîine pe care îl cerșește Țiganul, cu melodiile lui, este „trebuincios animalului său înfometat și elastic". Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca „un ins cu ochelari și moletiere". Iar cu privire la răstimpul primăvăratic al unei povestiri, ni se spune: „trecuseră două luni de zile și de flori" (*Ce-ai cu mine, vîntule?*, p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spațiul interior al frazei se lărgește fabulos, impresia se potențează în raport cu distanța care separă cuvintele care o exprimă și ceva ca farmecul unui delir poetic învăluiește întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori — ceea ce am putea numi — încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu: „Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, și semeț" (*Poarta neagră*, p. 59). Este vorba de momentul în care un deținut recăpătîndu-și libertatea, vechea lui semeție reapare. În loc să ni se spună că ochiul aceluia a redevenit „obraznic și semeț", al doilea complement de mod este separat de cel dintîi, printr-o incidentală, și astfel împins la sfîrșitul frazei, dobîndește un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul: „Procedînd într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri și cu o conștiință neștirbită de amestecul în politică prematur, se vede mutat din locul lui" (*Poarta neagră*, p. 182). Atributul „prematur" care, în topica curentă, ar fi trebuit să urmeze nemijlocit substantivului „amestecul", este împins mai departe și pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers; în loc ca unul din elementele propoziției să fie deplasat mai departe, este așezat mai înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziționarea atributului: „În mers, învîrtită, coada atingea jumătatea spinării" (*Cartea cu jucării*, p. 86). Atributul „învîrtită" pus înaintea substantivului „coadă", căruia îi aparține, devine obiectul unei re-

prezentări mai vii, constituie imagine. Iată și un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale : „Ochiul lui arzător de sărăcie și de speranță, așteaptă ațintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii și umbra de sus pînă jos, a plopului și a zidului lung, se va fi închegat" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul și zidul lung", dizlocați astfel din poziția lor normală și parcă încadrați ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziție secundară, de pildă o propoziție relativă, este mutată din locul ei firesc și dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu : „E un joc și ei nu vor să-l joace, care totuși îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă" (*Ce-ai cu mine, vîntule ?*, p. 144). Relativa : „care totuși îi atrage" apare mai tîrziu decît locul în care ar fi putut să fie așteptată și, în chipul acesta, se impune mai puternic atenției.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovațiilor sintactice ale lui Arghezi. Puținele indicații de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularități relevate, imaginea unui „stil scriptic". Aproape toți prozatorii români pînă la Arghezi și, în primul rînd, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintîi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întîrzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecțiunii. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la

el activități autonome, practicate de un artist care întrebuințează alte mijloace decît acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificiozității, de lucru voit și produs, care urmărește pe toți cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaști.

C. HOGAȘ, I. A. BASSARABESCU, D. D. PĂTRĂȘCANU, AL. CAZABAN, GH. BRĂESCU, G. TOPÎRCEANU, AL. O. TEODOREANU

Ironia și umorul sînt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroși scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contemporan, Negruzzi, Filimon și Ion Ghica, Brătescu-Voinești și Sadoveanu, Anghel și Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vîna tradițională a umorului și ironiei. Dar printre aceștia și, deasupra tuturor, Creangă și Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă rîde dinlăuntrul societății sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Rîsul său nu este critic. El este mai întîi un rîs organic, temperamental, prima formă a veseliei omenești. Lucrurile de care el se înveselește nu sînt apoi neajunsuri sau diformități sociale, ci defecte general omenești. Caragiale rîde însă din marginea societății, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viață, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă și Caragiale se întinde, astfel, un drum ca între două momente ale conștiinței umane. Căci au rîs oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, cînd rîsul devenea o formă a protestului. În epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau rîsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decît asupra neajunsurilor societății. Poeții comici încarnează și la acest nivel al culturii primele conștiințe individualiste, dar rîsul lor lasă neatinse aspectele

coexistenței omenești, riguros păzită de tradiții puternice, de norme implacabile. Cînd societatea se apără în felul acesta de acidul criticii, viciile obștești ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului și impus de el în primul rînd al prețuirii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puțina lui cultură să-l fi pus în vreo legătură oarecare cu poetica altui clasicism decît acel al poporului, în basmele și snoavele lui, Creangă realizează formula comicului de caracter, în toate paginile sale, unde nu așezările sociale descătușează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, șiretenia omului de totdeauna. Față de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care rîde, acel al ființei dezintegrate, critice, îndreptînd o privire lucidă și neîndurătoare asupra multelor scăderi ale vremii și societății lui. Cine rîde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparținînd condiției umane, aderă și cu persoana celui ce se înveselește. Nu știu dacă așa apare umorul în lume. În tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violența ironiei sociale. Unda de simpatie a umorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă și Caragiale este și în această privință tipic. El este unul din cadrele în care se mișcă producția umoriștilor și ironiștilor de mai tîrziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puțin împărtășită. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile lui Caragiale și, prin dialog și observație, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realistică înaintașă, vor aduce contribuția lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei românești, alcătuiesc grupul ironiștilor și umoriștilor, Calistrat Hogaș este, fără îndoială, una din personalitățile cele mai viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită și intens subliniată, procedeele sale artistice sînt mai vechi ; ele aparțin unui alt moment decît acela în care scrisul său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru

totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mînăstirilor și al schiturilor pierdute în pustietăți, tovarăș al călugărilor, el este un adversar al monahismului, în care nu o dată vestejește vinovata sau fățarnica îndepărtare de natură. Dacă totuși umorul lui atrage pînă la urmă, în cercul simpatiei sale, și ființa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul că, sub înșelătoarea lui aparență, află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelora pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept „oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice" (*Cuconul Ioniță Hrisanti*, postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaș a fi el însuși, ori de cîte ori s-a evocat printre tovarășii cu care îl unea o comună poftă de a petrece, cu apetituri imense, cu rîsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o folosește ca elementul unui contrast umoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaș este un Creangă trecut prin cultură. Întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuși. După ce, înaintînd spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzînd în Infern, el adaugă : „Cu cîtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică" (*Pe drumuri de munte*, 1914, p. 20). Iar cînd, după un mers obositor, în tovărășia dascălului Alecu, la care laudă „păgînismul lui fără ascunzișuri", călătorii se așază să ospăteze, scriitorul notează : „Ne așezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale și înflorită și începurăm strălucitul nostru ospăț". Reminiscența clasică se instalează și în relatarea frugalei colațiuni care urmează : „Dascălul Alecu era mai mîndru decît un rege și mă așteptam să-mi spună, că Lucullus era un calic și Labdacus un bucătar prost..." Dar adaugă scriitorul, trăgînd din știința sa clasică o satisfacție de amor propriu pe care avem dreptul s-o declarăm prefăcută, de vreme ce ea nu-l duce la un alt rezultat decît la hulpava devorare a pîinii și cepei împărțite cu dascălul Alecu : „se vede că în *Arghir* ori *Tilu-Buhoglindă*, care, precum spune el însuși, formase toată educația lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite fețe ale antichității. Ori-

cum, însă, pînea pînă la cea din urmă fărîmătură și ceapa pînă la cea din urmă foaie verde fură desființate : ospătasem" (*op. cit.*, p. 32). Nenumărate sînt reminiscențele clasice în proza lui Hogaș : desagii goliți de hrana conținută mai înainte, devin „ușori ca și sacul lui Esop". Înconjurat de tinerele femei și fete de pe valea Ozanei, scriitorul își face impresia unui „Apollone înconjurat de un cerc de grații". Tovarășului de drum i se adresează cu apelația : „Junele și grațiosul meu faun !" Iar cînd pe același tovarăș îl contemplă dormind zgribulit în tîrla părăsită de pe Seștina : „Cine ar crede, se întreabă scriitorul clasicizant, că sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate își doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaș din vița blondului Apollone ? Tot așa îmi închipui că trebuie să se fi întîmplat și cu divinul tău strămoș, sub ploile Arcadiei, cînd se tocmise văcar la regele Admet" (*op. cit.*, p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu umor, nu mai era un procedeu nou în 1883, cînd Hogaș începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi*, din Piatra-Neamț.[1] O folosise Al. Odobescu în *Pseudo-Kyneghetikos* cu un deceniu mai înainte, adică într-o vreme de cînd datează și debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace ale lui Hogaș fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant. Întocmai ca C. Negruzzi altădată, el folosește epitetul general, vorbind, de pildă, despre „munții înalți", despre „văile tăinuite și adînci", despre „fînețele dese, înalte și înflorite", despre „aerul îmbălsămat", ca și despre „dulcea melancolie". Alegoria i se asociază. Cînd vîntul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintași : „S-ar zice că Iuliu se schimbă aici în fratele mai tînăr al lui Decembrie : aceiași ochi, aceeași privire aspră, același glas, aceleași sprîncene încruntate ! Numai cărunțeța îi lipsește spre a se îndeplini asemănarea" (*op. cit.*, p. 22). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează — după cum am văzut — cu imagini individualizatoare, cu profuziunea culorii

[1] Asupra cronologiei operelor lui Hogaș, vd. articolul d-lui Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor* din 1 martie 1941.

picturale, tot atîtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. În stilul lui Hogaș nu aflăm însă nici una din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sînt împrumutate în întregime poeticei clasice. Cînd nu este epitetul general sau alegoria, întîmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaș le dă o întinsă întrebuințare. Măturа femeii care îl întîmpină la Agapia este „colosalul măturoi". În același loc, o bătrînă călugăriță are „o raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de berbeci" (p. 44). Mantaua cu care călătorește i se pare imensă: „cu ea aș fi putut acoperi întregul nostru emisfer" (p. 175). În nuvela *Floricica*, d-l Georges devoră mămăliguța cu brînză și o face să dispară în pîntecele său, „întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adîncă a unui cutremur de pămînt" (p. 195). Iar propria foame a autorului devine „furia flămîndă a dinților mei" (p. 243) etc. Umorul lui Hogaș se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănîncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sînt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei îi fac scriitorului impresia „unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pîrloagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stînși ai focului de spetele hribilor mei" (p. 258—259). Se înțelege că, mișcîndu-se pe terenul poeticei clasice, Hogaș nu va individualiza peisajul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținînd altor curente și formați sub alte influențe. Am văzut că individualizarea peisajului este, de fapt, problema realismului artistic. În ce-l privește pe Hogaș, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului realism, un Negruzzi, un Filimon, la ceea ce am numit peisajul general, descriind, de pildă, un adînc de pădure, o culme muntoasă, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în această bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră: „Soarele cumpănise acum după dealuri și nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decît piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, își stînse și apusul lumina sa și liniștea amurgului cuprinse nemărgi-

nitul ocean de munți, ce ne înconjura din toate părțile" (p. 103).

Scriitor viguros, inspirat de un umor sănătos și comunicativ, Hogaș nu introduce însă nici un procedeu nou în dezvoltarea stilistică a prozei românești. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menține în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic și liric, prin estetism și intelectualism, producea o radicală schimbare a vechei arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, în cercuri dealtfel restrînse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreținută, bătrînețea verde. Emulul lui Negruzzi și Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul acelui clasicism care, încetînd să mai stăpînească epoca, putea fi prețuit cu plăcere în această manifestare excepțională a lui.

Hogaș este un autor stăpîn pe o incontestabilă putere verbală. Abundența cuvintelor, plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopală, este la Hogaș, ca și la Creangă unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungînd la Văratic, el admiră pe drumurile mînăstirii cum se încrucișează „moda lumească cu uniforma bisericească: rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mîna goală cu mănușa, mătăniile cu evantaliul, umilitul papuc pe talpă cu îndrăznețul călcîi «Louis Quinze», negrul posomorît cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala și, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunsuri!..." (p. 15). Altă dată, în timpul somnului agitat pe Hălăuca, i se pare că vede în vis: „zgripțori cu gheare colosale, grifoni înaripați, bazilisci cu ochii de jăratic, crocodili cu rîtul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi, un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mîță, cu nasuri sucite, cu coarne urieșe, cu ghimpi, cu păr, cu pene, cu catalige..." (p. 70). În astfel de acumulări enumerative simțim lămurit că dictează nu numai necesitățile viziunii, dar și plăcerea de a descătușa șuvoiul viu al cuvintelor. Din același motiv psihologic, al încîntării verbale, provine și epitetul rar, de provenință cultă, în expresii ca „fripturi anahoretice", „covrig fosil", „ospețe viteliane", „lumină ogi-

vală" etc., un procedeu prin care Hogaş se înrudeşte cu scriitorii curentului intelectualist şi estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaş se găseşte la un pol opus mai tuturor celorlalţ ironişti şi umorişti ai epocii de după 1900, în care realismul triumfător cîştigă noi aderenţi. În timp ce Hogaş stilizează, potenţează, idealizează realitatea, ca toţi scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrăşcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunînd stilul literar unui proces de regresiune către formele generale ale limbii, către locul comun, către expresia consacrată. Nu ne vom ocupa mai de-aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassarabescu îşi găseşte motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcţionari, proprietari mărunţi, fete bătrîne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovăraţi cu cîte o familie grea, o întreagă umanitate mărunţă, osificată în cîte o manie, suspinînd sub o povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa este a unui umorist delicat, care nu-şi permite să rîdă de eroii lui decît pentru că în taină le dăruieşte iubirea şi compătimirea sa. Pătrăşcanu se mişcă în lumea politicianistă, atunci cînd nu povesteşte simple anecdote, fără o semnificaţie mai adîncă. Atitudinea lui este apoi înţepătoare, ironică, lipsită de pedala afectivă a lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuţii realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică a locului comun.

Comparată cu proza lui Pătrăşcanu, aceea a lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv al naturilor moarte, al interioarelor domestice, într-un moment în care — după cum am văzut — nuvela şi chiar romanul realistic rezervau un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spiţa sa se trage, în această privinţă, din „nuvelele fără oameni" ale lui Al. Macedonski. Oamenii lipsesc şi din naturile moarte ale lui Bassarabescu, în schiţe precum *Cît ţine liturghia*, *Acasă*, *În vacanţă*, *Noi şi vechi*, dar existenţa, deprinderile, destinul oamenilor este refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată pe acelea ale cucoanei de mahala, din schiţa *Cît ţine liturghia*, cochetă matură, superstiţioasă şi visătoare, al cărei fel de a fi se impune din sugestia zecilor de lucruri care o în-

conjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o așteaptă și din atîtea alte detalii, descrise fără exuberanța coloristică sau verbală a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu știu ce atmosferă seducătoare, cu o caldă participare la viața pe care oamenii o imprimă lucrurilor : „Răcoare ca într-o chilie ; și nici o muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei. Afară stă să plouă ; s-a întunecat ; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin ! Un neceser cu oglinda spartă ; parcă l-a furat somnul lîngă perniță cu nisip ce-i stă de straje albăstruie, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rînd, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit ; lîngă el, un mototol de păr castaniu, strîns, înnodat ; apoi un borcan cu alifie vînată, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete. Fel de fel de lucrușoare ; un șoricel de piatră fără bot, un maimuțoi de janilie fără un picior ; două baletiste învechite, cu brațele rupte ; o bucățică din *Universul*, o cutie cu pudră și mai multe cărți de cîntece. Peste tot praf și sămînță de cînepă. De sus, din colivie, sticletele plouă mereu la coji“ (*Nuvele*, 1903, apoi *Opere complete*, I, p. 13).

Cînd oamenii apar în scenă, umorul lui Bassarabescu se aplică să noteze vorbirea lor caracteristică, particularitățile lor lingvistice. Dar, mai presus de aceste mijloace, așa de răspîndite printre prozatorii români, de cînd Caragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obține efecte sigure prin tipizarea situațiilor, grație traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fată bătrînă din *Vulturii* (1907), adusă la vibrații discrete și tîrzii de tînărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecții de pian „cu una Madam Silberstein și făcea progrese uimitoare“. Fratele mult iubit și strașnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huși : „Ar fi mers cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricînd cu banii“, explică autorul. În nuvela *Pe drezină*, cucoana Sultana nu bănuiește trădarea pe care o pune la cale soțul ei, șeful de stație Popovici. Disprețul îi ascundea realitatea : „Atît de jos își socotea bărbatul pe lîngă ea, și ca origine și ca poziție, și ca creștere și ca tot, în fine“, comentează scriitorul, reproducînd cuvintele eroinei. Funcționarul Per-

seanu, unul din cei șase slujbași de la biroul mandatelor, era un om de mare omenie: „Blajin și politicos la culme, Perseanu era bine cu toți". În nuvela *Un plagiat*, compusă în forma unei scrisori în care o prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunță, în același timp, că fratele Virgil „a terminat pictura la Paris anul ăsta și s-a întors definitiv în țară". Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil „are de luat niște poziții, pentru un peisaj la care lucrează". Prefectul Mișu Georgian, din nuvela *La vreme*, își compromitea situația în capitala lui de județ: „Opoziția locală începuse să murmure" etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului curent, Bassarabescu își situează oamenii în atmosfera lor și îi reduce la o măsură măruntă, de care umorul scriitorului poate să se înveselească și să se înduioșeze în aceeași vreme.

Mijloacele lui Basarabescu sînt deci mai mult verbale. Scriitorul aparține unei perioade anterioare abundenței imagistice de azi. Din cînd în cînd totuși o imagine, o comparație înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofițer, un tablou grupînd pe toți camarazii, în poze înconjurate de cîte un chenar oval, spînzură pe perete: „S-au strîns ca muștele în jurul colonelului" (*Opere*, I, p. 38). Funcționarul Perseanu scrie cu greutate în registrul său: „Mîna dreaptă, grasă și mare, turtită pe registru, se mișca pe hîrtia liniată, greoi, ca o broască amorțită" (I, p. 266). Conu Costache își supraveghează odrasla din pridvorul casei. Cînd copilul se întrece cu nebuniile, bătrînul „se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, și striga la el de acolo spre maidan" (II, p. 6). Masinca, sora telegrafistului Domițian, are un nas vulturesc: „văzută în profil, părea că îndreaptă cu triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greșită" (II, p. 224). Cînd Mișu Georgian primește, din mîinile bunei și iubitoarei lui soții, scrisoarea conținînd dovada necredinței lui, el o citește cu nepăsare, apoi „rupse hîrtia în bucățele și o azvîrli pe pămîntul negru dintr-un ghiveci, care se albi ca de o lumină" (I, p. 336). Imaginile lui Bassarabescu sînt prețioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitînd fantezia cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mișcare atunci cînd se întîmplă să i se adreseze.

Mijloacele literare ale lui D. D. Pătrăşcanu sînt puţin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personajelor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoerent al exprimării oamenilor necultivaţi: „Doamnă, se adresează deputatul, femeii venită să-i ceară favoarea unei intervenţii, acestea sînt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanţă în viaţa d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu". La care femeia răspunde: „Veţi vedea îndată... Copilul acesta, al ofiţerului... că e al lui... v-asigur... el zice că-i al altuia... tot un ofiţer... şi la minister nu-mi dă voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăţ... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocîrlan... foarte gentil... şi acum..." (*Ce cere publicul de la un deputat*, în *Schiţe şi amintiri*, 1909, ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel de notaţii, ca şi dizolvarea povestirii în dialog, a fost stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine şi stilizarea ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care le exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realităţi triviale sau neînsemnate. Cînd deputatul îşi aminteşte că a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înţelege că „chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, şi din nefericire nu voi ajunge decît atunci cînd... *horribile dictu*... adversarii mei naturali vor fi chemaţi de încrederea poporului, să pună mîna pe frînele conducătoare de la carul statului..." (*ibid.*, p. 58—59). De fapt, întîmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar", exclamaţia *„horribile dictu"* este scoasă cu prefăcută oroare şi vechile locuri comune ale retoricei politice: „adversarii naturali", „încrederea poporului", „frînele statului" sînt pronunţate cu o simulată gravitate, sub care trebuie să citim dispreţul sau lipsa unei reale îngrijorări. În acelaşi fel numeşte autorul, cu voită pedanterie, purtarea lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizaţi, „un gen de locomoţiune pe care nu-l mai practicasem niciodată", un „sport al biruinţei", după cum vestmintele albe ieşite la iveală în timpul acestui exerciţiu, devin „lenjerie subalternă". Procedeele acestea ne sînt cunoscute mai demult şi ele sînt generale în momentul în care Pătrăşcanu le foloseşte. Poate că

singura contribuție mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrășcanu trebuie căutată în direcția comicului bufon. Pățania cetățeanului Vartolomei, care, în agitația pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cît pe-aci să-și dea foc casei și trece un moment drept nebun (*Decorația lui Vartolomei*); insomnia profesorului Caranfil, care, căutînd, în timpul unei nopți întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, pînă cînd micul *Larousse* i-l readuce în minte și-i dăruiește odihna (*Învingătorul lui Napoleon*); tovărășia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu niște ofițeri care sforăie etc. sînt motivele unei veselii ușoare, fără semnificație. În ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului: sforăiturile tovarășului de drum sînt „niște triluri subțiri, în surdină, niște inflecțiuni fine, perlate, executate în *ton minor*, ceva subtil și melancolic..." (*Simfonia wagneriană, op. cit.*, p. 145). Neologismul umoristic al esteților, al lui D. Anghel, de pildă, apare și la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducție stilistică, schițele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începînd din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observații care, interzicîndu-și orice iluzie, surprinde în oameni, mai cu seamă în țărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariția, superstiția, șiretenia. În *Oameni cumsecade*, 1911, un titlu care trebuie înțeles prin antifrază, apare o întreagă galerie de chipuri triste și respingătoare, pe care le mișcă dinlăuntru cînd instinctul obscur, cînd viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecînd, altădată, să vîneze rațe sălbatice în Bărăgan, autorul cere oamenilor adunați în cîrciumă informații asupra bălților locului și pare a se hotărî pentru stufărișurile Revigei, cînd un băutor, un om mic și gros, se amestecă în vorbă, recomandîndu-i mai bine să vîneze pe Sărățuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui:

„— Reviga e o scursoare acolo (îi spune omul)... Nu găsești nimic... Da! Sărățuica e baltă... nu glumă... Întrebați oamenii... Nu-i așa, mă?

Oamenii încuviințară:

— Da, e mare... mare de tot!

Căruțașul intră cu biciul în mînă. Ţintindu-l cu privirea pe bondoc, îl întrebă :

— Cum, mă, e mai mare Sărățuica decît Reviga ?... Reviga e scursoare ?

— Nu... nu !... Cum să fie scursoare ? Se poate !... Da știi, dumnealui spunea că-i mai lată Sărățuica, răspunse liniștit bondocu fără să se uite la mine.

Mă amestecai iarăși :

— Cum rămîne atunci ?... Care-i mai lată : Reviga sau Sărățuica ?

Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău :

— Apoi îs late amîndouă...

— Parcă adinioare spuneai că-i mai lată Sărățuica ?

— Da, da, e mai lată..." etc. (*Povestiri vînătorești*, p. 170).

Reaua-credință rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se oprește, dealtfel, în mod mai general de la comentarul ironic și tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schițele lui caracterul unor bucăți de viață smulse dintr-un întreg mai mare și pe care artistul n-a dorit să le rotunjească și să le încadreze. Rarele lui imagini sînt apoi lipsite de orice strălucire și chiar de orice putere evocatoare. Și ca temperament, și ca artă literară, scriitorul se găsește la antipodul realismului liric și artistic cu care îl întrunește comunitatea epocii și aceea a temelor. Puținele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vînătorului din bălți și din păduri, pălesc în comparație cu acele ale semănătoriștilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notațiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundent și ale unui spirit în revoltă față de tendința de a poetiza a contemporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluție a realismului liric. Împrejurarea merită a fi semnalată. Într-o altă parte a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroșate, alunecînd spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist, în generația ajunsă astăzi la expresia ei definitivă, este acela al lui Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele și schițe datează din 1918. Întinsa lui operă nu este însă totdeauna egală cu sine.

Lîngă pagini de o semnificație mai largă, întîmpinăm improvizația ușoară, degenerînd în trivialitate. În momentele lui cele mai bune, în acele consacrate vieții militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline, în *Scénes de la vie militaire*, și în acele consacrate țărănimii, pe care o consideră cu o lipsă de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziție comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu folosește tot scena dialogată, ca mai toți ironiștii și umoriștii epocii. „Obiectivitatea" în evocarea oamenilor și a situațiilor, prin eliminarea comentarului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împărți-o cu nici unul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contemporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schițe țărănești ale acestuia, despre care vom vorbi în curînd, scriind după Cazaban, nu se poate spune că Brăescu se găsește la începutul unui drum. Nu s-ar putea spune nici că ironia lui Brăescu, rezultînd în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluție al vechiului realism țărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns tîrziu la cariera literară, începuse să-și noteze impresiile culese dintr-o viață desfășurată în mai multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atît în originalitatea procedeelor, cît în exactitatea notațiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice pînă la creația de tipuri, adică la nivelul lui Caragiale, în așa fel încît să putem vorbi despre personajele lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă să trăiască printre noi, practicînd mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situații, Brăescu o face însă cu o desăvîrșită siguranță, în dialoguri în care nici o replică nu este falsă, în notarea unor reacții al căror adevăr, chiar cînd este neașteptat, ne convinge numaidecît.

În *Amintirile* sale (1937), Brăescu anexează și un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpîni și slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfîrșitul veacului trecut, amestec de patriarhalism și abuzivitate medievală, în care sluga stîngace, răpită mediului rural, suportă cu zel și resemnare destinul pe care i-l impune arbitrarul stăpînului închis în conștiința lui exclusivistă. Scena educației Rolei, ființă

greoaie supusă la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată spre mulțumirea stăpînilor ; aceea a bătăilor aplicate dădacii de către zbirul polițienesc, chemat pentru treaba acestei execuții, pînă cînd, excedată, stăpîna casei, întrerupe : „Destul, mersi... nu mai da mata" ; aceea a furiei agresive în care intră stăpîna, cînd i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtînd pălăria și umbrelușa care nu i se cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. Dar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filozofie socială. În sufletul lui de om trecut prin multele experiențe ale vieții, în care a avut să se convingă mai întîi de propriile lui slăbiciuni, păcatele străine sînt privite cu indulgență, cu un scepticism amuzant, care ne cîștigă și pe noi. În afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce cu sine, în ordinea mijloacelor literare, *Amintirile*, operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuințarea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comică, într-o măsură care întrece pe aceea a lui Bassarabescu. Astfel, cînd greoaia Rola este gonită din fața musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea plecă „cutremurînd obrajii, sticlele după dulapuri și cristalele lămpii din bagdadie" (p. 23). În salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obișnuiți, nu lipseau niciodată coana Elencu și coana Mărioara, „două surori, care îmbătrîneau alături, îngălbenind ca niște gutui care se usucă încetinel, pe dulap" (p. 27). Copilul lua aminte și la un alt musafir, un domn ale cărui intenții sentimentale în casa mătușilor nu-i apăreau încă limpede și care „vorbea întruna, mînca mult și, cînd bea vin, nodul gîtului i se ridica și scobora în scobitura gulerului larg, ca o jucărică pe sîrmă" (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua din bucătăria așezată tocmai în fundul curții „tîrîndu-se ca o insectă schilodită de teamă să n-o verse" (p 57). Copilul privea încremenit la somnul bădiei Ionică. Dormind, „bădia Ionică sufla ca într-o ciorbă fierbinte" (p. 87). Cînd familia pleca în vacanță, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, „în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanță respectuoasă dădaca, cocoțată și ea pe saci cu așternuturi, ca un pompier în foișorul de foc" (p. 95) etc. Se manifestă în toate acestea preocuparea mo-

dernă de a ne face să vedem, înclinația de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătură celor mai mulți dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topîrceanu, umorul reia unele din armele panopliei lui Anghel, ca, de pildă, întrebuințarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care și poetul în versuri l-a pus adeseori la contribuție. În *Scrisori fără adresă*, întîmpinăm mici cronici fanteziste, printre care se strecoară și evocări de natură pline de umor și gingășie: „Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ei nu e monoton ca verdele din timpuri normale, ci e cald și variat ca-n delirul cromatic al unui print indian care s-ar ocupa cu pictura... Și fiecare pom și fiecare copac primește Toamna după ritualul lui moștenit din veacuri. Plopii lungi îi trimit întru întîmpinare roiuri mărunte de fluturi, ștejarii îi sună în cale din foi de tinichea ruginită, pe cînd arțarii din cimitire îi depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rourusca și perii se aprind la fața de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor; toamna devine hidraulică și cenușie" (p. 129—131). Altă dată, ca în bucata *Mens sana in corpore sano*, sînt variații pe tema unei obsesii, ca la D. D. Pătrășcanu. Altă dată, resentimentul scriitorului marchează figuri din viața literară, dar fără violență polemică, în maniera compromiterii prin bagatelizare. Nici pastișa istorică nu-i este străină lui Topîrceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubăr-vodă*, unde autorul, îndatorat mai multor formule contemporane ale umorului, se apropie de Al. O. Teodoreanu. În povestirea episoadelor de la Turtucaia și ale captivității la bulgari (*Pirin-Planina*, f.a.), autorul se salvează interior prin aceeași sensibilitate în fața naturii colorată de atitudinea, întîmpinată și la Anghel, de a asocia sublimul cu trivialul: „Luna se înălța tot mai sus, tremurînd parcă deasupra munților, în pustietatea azurului înalt. Și era atît de strălucitoare, că dacă te uitai fix la ea un minut, îți venea să strănuți" (p. 106), prin unele jocuri lingvistice, cum ar fi, de pildă, trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparația: „...peștele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume" (p. 104)[1], sau prin ana-

[1] Procedeul e reluat în *Scrisori fără adresă*, unde ni se spune că o capră „...era mai mamiferă decît oricare alt animal domestic" (p. 110).

cronismul și anatopismul voit, ca atunci cînd, după mai multe referințe la biografia lui Euripid, conchide: „...Euripide a rămas și în conștiința veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deși se poate spune despre el că a fost, fără să știe, primul umorist englez — apărut pe pămîntul Helladei, în antichitate" (p. 146).

Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, 1927, aduce narațiuni dintr-o lume încă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelșugării, arbitrarul și „panașul" născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice ale acestui umor, într-o anumită legătură de filiație cu acela al unui Anatole France din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, este făcut din adoptarea unei vorbiri arhaice, care, cu multele ei grave asociații cronicărești și patriarhale, înveselesc atunci cînd sînt puse să exprime ușurătatea: „Toate bune, gîndea Iancu (personaj care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), dar eu bani de dat nu prea am. De unde atîtea mătăsuri, pălării, sulimanuri și alte asemine? Și rugatu-s-au Iancu de preasfîntul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea și să-i spuie: de-l înșală să știe și el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune... dar după acea spovedanie și-o cumpărat Aglăița casă-n Beilic și rădvan cu patru suri și vezeteu în fireturi, că tot tîrgu urla. Și cînd o auzit Iancu așa batjocură s-o făcut a nimic nu ști și s-o trîntit la pat, scoțînd vorbă că trage de moarte" (p. 12). În altă parte, vorbirea personajelor se desfășoară cu un fast stilistic în care umorul amestecă amintirile clasicismului și ale pietății, ale culturii profane și sacre, ca în predicele pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin și cunoscător iscusit și savant al speților lui, le ține fiului său, manifestări ale unei abundente elocințe din succesiunea umanismului care rîde. Metoda lui Al. O. Teodoreanu este, așadar, aceea a pastișei istorice, puse în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra și scăderea de temperatură a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipsește ironiștilor și umoriștilor mai noi: sarcasmul, satira amarnică. Rîsul lui Heliade și Hasdeu n-a avut urmași. Umorul

senin al lui Hogaș, acela duios al lui Bassarabescu, maliția lui Pătrășcanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sînt reacțiunile unor naturi lucide, rîzînd în numele bunului-simț și al măsurii umane, nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conștiința și o fac să privească cu durere și dispreț către această lume a neîmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiți aci. Din implicațiile operei acestora nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noștri alcătuiește poate limita, dar și farmecul ei mai degrabă senin.

O. GOGA, I. PETROVICI, E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL, NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA, M. RALEA, PERPESSICIUS

Arta portretului moral, apărută odată cu primii realişti şi continuată în operele scriitorilor savanţi, a făcut loc, cu timpul, analizelor din nuvelele şi romanele realismului liric şi artistic. Cine urmăreşte însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească şi în faţa unora din paginile eseiştilor şi criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie, cu folosinţa unor procedee de compoziţie şi a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseiştii momentului [1], Octavian Goga rezervă un loc întins, alături de viguroase ieşiri polemice, portretului moral, în pagini care au întemeiat reputaţia sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparţinînd, prin toată formaţia lui, unui moment de moderaţie imagistică, Goga va asocia rar şi cu discreţie evocarea psihologică cu impresia fizică resimţită totuşi viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. În portretul paralel consacrat lui St. O. Iosif şi Ilarie Chendi, abia dacă ni se vorbeşte despre „ochii mari ai lui Iosif şi pupilele neastîmpărate ale lui Ilarie" (*Precursorii*, 1930, p. 137) sau despre „sfiala ochilor" poetului, „care priveau cu atîta timiditate împrejur", despre „strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat" al criticului, despre aparenţa lui de „şef de guerilă". În por-

[1] Pentru istoricul termenilor „eseişti", „eseu", introdus de curînd în nomenclatura literară, este de semnalat că, în 1924, O. Goga anunţa în colecţia „Cartea vremii" un volum intitulat *Eseuri*, rămas nepublicat şi al cărui conţinut este probabil că a intrat mai tîrziu în *Precursorii*, 1930.

tretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personajul ne este înfățișat „mîndru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renașterii". Caracterul personajului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieții lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al lui Vlahuță, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre umor, respingînd solemnitatea, într-o rostire plină de naturalețe și familiaritate. Cînd un prieten îi povestește odată despre „inventatorul" Vlaicu, amintirea fostului coleg de școală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitată se impune : „Stai... stai ! Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu ! — Mi-au înviat în pripă conturele unei fețe cunoscute. Un vechi coleg de școală, cam în urma mea cu vreo doi ani la gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-l știu ? Vlaicu care construise o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică și a lucrat-o în fabrica lui Rieger... Îl văd ca acum, înalt, subțirel, oacheș, cu ochii negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. În chiliuța lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tîmplărie și fierărie. Pe polițe, ceasornice în toată mărimea, chei, rotițe, clește și pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea și sonerie făcută de el — era o comedie întreagă" (*Drumul unui cuceritor*, *op. cit.*, p. 234—235). Amintirea personajului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povestește nouă, ci își vorbește sieși. El nu construiește o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria lui imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifestă darul de a nota graiul viu și este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-l auzim pe Caragiale, imitînd, amestecînd reflecția serioasă cu gluma și anecdota, lăsîndu-se cîștigat de duioșie și scuturîndu-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice și ironice, de valul cotropitor al sentimentului. Cînd îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce îl îmbrățișează, nenea Iancu se adresează povestitorului : „Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ți-am spus eu să te astîmperi... Ai ?... Și, privindu-mă pe subt ochelari, mă cerceta de sus pînă jos. Ian ridică mîinile să văd urmele lanțurilor... Săracu de tine... Uite, ți-am adus niște

merinde și două sticle de șampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemét, la *magyar kiralyi àllamfoghàz*, mă rog frumos..." (*op. cit.*, p. 124). În timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creației. Goga fixează momentul: „Deschidea vorba lin, cu bunătate, și-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strîngeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa cînd din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat cu o minune..." (*op. cit.*, p. 125—126). Frumoasa extindere patetică a impresiei: „universul devenea mai bogat cu o minune", face parte din seria unor mijloace întrebuințate de mai multe ori de Goga. Cînd, în *Drumul unui cuceritor*, portretistul și politicul reflectează la atîtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpînirea maghiară le oprea să iasă la lumină, opresorii vinovați devin „tîlhari ai evoluției universale". Cînd vestea morții lui Caragiale îl ajunge, autorului i se pare că „s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmică". În discursurile politice ale lui Goga, nestrînse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sînt portretele lui I. Petrovici. În *Amintiri universitare*, 1920, figurile profesorilor care au format generația sa sînt prinse în trăsături expresive, pe care le susține căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind și sugerînd acea impresie muzicală pe care nici unul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine: „N-aveai înainte un profesor care explică, ci mai mult un preot care oficiază. Nu era numai mintea care culegea idei, era tot sufletul care, prins în mrejele nevăzute, se simțea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie ușoară spre ținuturi transcendente, în scăpărări de facle și cîntece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecțiunii glasul magistrului devenise atîta de muzical, încît parcă îți venea să-ți clatini capul ca în tactul unei melodii..." (p. 11). Rectificînd opinia curentă, gîndirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoția metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonoritățile lumii: „Urechea lui fină deslușea

în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută". Alt tip de oratorie aducea în aceeași vreme tînărul profesor N. Iorga, odată cu obligația în care punea pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinței solemne și oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil : „... totul era îmbrăcat într-un vestmînt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neașteptate, biciuiri usturătoare. Și de peste tot se desfăcea un suflu de primăvară, o senzație de proaspăt, un cîntec de viață intensă. Simțeam totodată ceva care deranjează domnia maioresciană, ca acea lumină a zorilor de ziuă care turbură, în saloane, candelabrul cel mai strălucitor" (p. 27). Cît despre amabilul sceptic și filozof materialist C. Dumitrescu-Iași, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde finețea și mobilitatea lui îți sugera neapărat sentimentul limitelor proprii : „Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretențios de care uzează alții, incomodîndu-te și răpindu-ți orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele : o vioiciune, o viteză de a-ți prinde gîndul, care făcea de prisos să mai continui fraza pînă la capăt, o vervă plină de scînteiere și de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii și lucrurile cu absolută lipsă de pedantism și de pornire, în sfîrșit o așa de copioasă povestire, încît nu-ți rămînea în fața ei decît să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale"... (p. 35).[1] Goga punea la baza portretelor sale sentimentul prezenței vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mai cu seamă prin sentimentele și reflecțiile pe care acești oameni le trezeau în el, dar și prin comparația sau metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul și eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga și de Petrovici, dar reprezentînd o altă atitudine și alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral, dîndu-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, după ce fusese practicată de atîtea ori în lunga serie a volumelor *Critice*, portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca

[1] Pentru caracterizarea oratorilor generației trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, Al. Marghiloman, V. Bogrea, cu observații incisive, vd. și celălalt volum de portrete al lui I. Petrovici, *Figuri dispărute*, 1937.

un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producții este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însușire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viața modelelor, povestite cu vervă anecdotică și menite să confirme intuiția centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mișcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare în dependență. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sînt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noștri, încît împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendința și, aș putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critică a lui Taine. Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi ceva deopotrivă, cu *„la faculté maîtresse"* a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii*, II, p. 21) se poate face, desigur, deși la scriitorul român, portretul primește adeseori retușele ironiei sale și nu o dată trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturală. Ceea ce deosebește portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcției sale. Oamenii sînt, în adevăr, văzuți, înregistrați în caracterul aparte al aparenței lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, așa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gîrleanu, „fostul ofițer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroși de odaliscă, cu fața smolită, cu mustețile răsucite, subțiate, înfășurat într-o nelipsită și largă vestă de flanelă" (*Memorii*, I, 1930, p. 189). Intuiția generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăsăturile, ci le reia, le variază ușor, adîncindu-le în planul psihologic. Aparența moale a orientalului, cu „ochii galeși de vădană obosită", este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veșnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoricești, „Gîrleanu se arăta neîntrecut făcînd și desfăcînd reviste, organizînd șezători și societăți, scoțînd ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald și molatec, lipsit de convingere,

sub protecția unei priviri visătoare și obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mîine pornim»" (*op. cit.*, p. 190). Cînd nereușita, la împlinirea scadențelor, îi era amintită, „entuziasmul pornea de la început, spumos și inoperant". Generalizarea criticului completează, în fine, pe a portretistului : „talentul lui era real, dar feminin și minor". Aceeași metodă este aplicată și în portretul celorlalți scriitori prezentați în *Memorii*. Iată pe D. Anghel : „mic, cu extremitățile fine, denotînd o altă rasă și, în orice caz, un alt punct de origine decît cel obișnuit al scriitorului român, rural prin definiție, cu un cap piriform terminat printr-o bărbiță, cu obrazul prematur brăzdat de cute adînci, cu chelie aproape totală, cu o voce guturală și răgușită, spontan și impulsiv, Anghel aducea cu dînsul o notă de distincție, de rafinament, de cavalerism, dealtfel repede deviat în violență și agresivitate ; avea «un punct de onoare», pe care ținea să și-l apere prin redacții, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă" (*op. cit.*, p. 198). După viziunea fizică a omului, axa unică a structurei lui morale este găsită : „punctul de onoare". Restul portretului reia această trăsătură și o aplică. Iată portretul lui Iosif : „Nimic nu poate fixa imagina de bunătate, de blîndețe, de resemnare inspirată de acest om, dealtfel, viguros construit, cu ochi bulbucați, dar adormiți sub pleoape roșii, cu păr negru ca pana corbului, căzînd în jos, precum cădea întreaga lui ființă de salcie plîngătoare... Iosif era însăși expresia vieții vegetative, lipsită de reacțiune în fața oricărei nedreptăți și a oricărei situații, părînd că nu trăiește, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii basmelor. Funcția poetică învinsese în el vigoarea rasei..." (*op. cit.*, p. 204). Pe viziunea centrală a poetului ca o salcie plîngătoare, în care darul poetic dobîndise preponderența asupra celorlalte funcțiuni ale vieții, se grefează restul amănuntelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepții, pînă la derivarea atît de neașteptată într-un cîntec războinic și pînă la moartea pe care și-a dat-o singur. Tot astfel, în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul", în D. Nanu, cu imaginea lui de „candoare speriată", ni se înfățișează „distratul", în Cincinat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă și spirituală", este văzută natura lui trubadurească și imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar" etc. Totul în perioade echi-

librate, într-un stil care nu economisește neologismul, cu o vădită tendință spre conciziune după cum o dovedesc multele construcții debutînd cu propoziția secundară : „Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește o limitare în însăși limitarea personalității sociale a scriitorului". Sau : „Scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decît o arie restrînsă de cunoaștere sau de raporturi..." Sau : „Suprapusă strîns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse..." Sau : „Practicată în mărăcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica" etc. Sau : „Reale și fără putință de a fi ocolite, nu-i rămîne memorialistului decît a recunoaște primejdiile ca inevitabile" etc. (*Memorii*, I, p. 7—9). Grație acestui procedeu, legăturile cu funcțiune pur gramaticală, inexpresive, dintre membrele frazei, sînt eliminate și întregul cîștigă în concentrare. În total un stil scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter, alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hîrtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi. [1]

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut, al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există și speța portretului moral generalizator, așa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La Bruyère în timpul clasicismul francez. În acest din urmă înțeles, într-o revistă a portretisticei morale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager și subtil, care zugrăvind „tipul politic", „sentimentalii", „clasicii", „intelectualul", „geniul organizator", „geniile agitate" etc., aduce o contribuție de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generația sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicțiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moștenește fără control de la trecut, sînt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl

[1] Vd. și propriile caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii*, I, p. 158, urm., în care se remarcă „evitarea pulsației vieții", ca o notă a unei trepte mai noi în evoluția sa ; apoi, cu aplicație la metoda și stilul critic, rămase în afară de cercetarea de față, *Memorii*, II, p. 12 urm.

despică, îl urmărește în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul său. Zarifopol este un om de formulă burgheză și liberală, un intelectual care dorește între oameni raporturi bazate pe sinceritate și luciditate, un promotor al omului „tehnic", adică al insului orientat către creația socială, prin urmare și al artistului și al cercetătorului științific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte și pasiuni obscure. În materie literară, nu se sfiește să preconizeze o literatură „distractivă", împotriva tuturor convențiunilor gustului și în special al convenției clasice.[1] Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi și moderne, Zarifopol va denunța ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit și, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertățile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini trebuiesc înțelese toate particularitățile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al lui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat și cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le disprețuiește. În seria eseurilor și portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivități ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, cînd indignarea sa nu se stăpînește, sau pe acela familiar și insinuant, atunci cînd se ascunde sub masca ironiei. Astfel, el va divulga „năzbîtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice" (*Din registrul ideilor gingașe*, 1926, p. 26) sau „voluptatea, arogantă și leneșă, de a porunci" (p. 69). Altă dată el va remarca, cu aceeași folosință a termenului tare și a asociației neașteptate, într-o anumită literatură a timpului, „stupidități sentimentale și mofturi patetice" (p. 45). Îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfii să remarce că termenul acesta face parte din „repertoriul bleg al substantivelor patetice", adăugînd că înclinarea de a descoperi virtuți poate să nu fie decît o „pioasă nerozie" sau o „grosolană strîmbătură". Dar se va pronunța cu familiaritate admirativă despre invențiile tehnicii, pe care le va numi „drăcii profunde și curioase" (p. 26) sau cu ironie gravă despre „ciudata ruină", care ar fi vechea iubire ro-

[1] Cp. și *Pentru arta literară*, 1934.

mantică a trubadurilor, cînd nu va vorbi despre „lirismele venerice și obstetrice" ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuințeze aceeași manieră și în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filozofiei, surprinzînd respectul sau indiferența cu care sînt privite de obicei. Renumiți făuritori ai clasicismului francez, Malherbe, Vaugelas și Boileau devin astfel, deodată, cu familiaritate, „oameni serioși, cuminți și cumsecade", dar mai apoi „vrednici jandarmi literari" (p. 93). Despre preocuparea lui Kant de a distinge între postulatele rațiunii teoretice și practice ni se spune că este „o grije care cam bate la ochi", o „naivitate șireată" (p. 136). Voltaire devine „patriarhul iritabil și satiric" (p. 219). Goethe însuși ne este înfățișat ca un „impecabil poseur", ca „un prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul" (p. 136). Apare în toate acestea un stil disociativ, obținînd pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociațiilor prestabilite ale limbii, încercînd să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situațiile, prin transpunerea lor într-o expresie, în care libertățile neîngrădite ale spiritului asociază noțiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromițătoare sau cel puțin micșorătoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinități în timpul său. S-ar putea spune că stilul lui Zarifopol este echivalentul argheziansmului în portretistica morală și în literatura de idei.

*

Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atîtea progrese, încît ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în lucrarea de față ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcțiune a povestirii, analizei și evocării, este firesc să nu reținem din scrisul gînditorilor decît acele laturi care prezintă o legătură mai strînsă cu literatura frumoasă. În acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum închegată, printr-o multiplă contribuție, din care vom desprinde mai întîi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mînă decît pentru a impune un punct

de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică şi cu toate că, prin atitudini, el aminteşte uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzeşte de alte principii. Nimic din debitul învălmăşit al lui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omeneşti scăldate în lumina astrală a unor vaste semnificaţii. Nici densitatea de impresii, nici veşnica digresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundenţa naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea şi ordinea ideilor, grupate în succesiunea strînsă a argumentării, în luminoase şi temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăieşte, la sfîrşitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spaţiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clinteşti vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile sale particulare sînt mai puţin vii, fantezia sa ne provoacă mai puţine uimiri, dar simţul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare şi constructivă este incontestabil superioară.

În latura evocativă, Crainic foloseşte marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toată solemnitatea patosului lor. Iată procesul dintre păgînism şi creştinism, pe care gînditorul şi militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pînze de compoziţie *Isus în Olimp* : „Pe muntele pe care l-a cîntat Omer şi l-a adorat poporul grec, zeii sînt adunaţi în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată cînd se mai văd între ei. Sînt zei, sînt zeiţe şi e Jupiter tonans care încă mai şade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zîmbesc, senine şi armonioase, de tinereţe şi de frumuseţe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sînt parcă fantomele celor care au fost. Zeus însuşi, cel cu fruntea maestoasă din care ţîşnise Minerva, înţelepciunea lumii, arată îmbătrînit, gîrbov şi slăbănog, tremurînd din încheieturi şi abia ţinîndu-se în jilţ. Mîna care strînsese cîndva fulgerul cade goală şi uscăţivă pe genunchi ; în cealaltă mînă, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputinţa bătrîneţii. Chiar jilţul, de aur, marmură şi ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii şi parcă, dacă l-ai atinge, ar scîrţîi şi s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrînit pe zei, a desfigurat pe zeiţe.

În ochii fericiților, cari și-au hohotit rîsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristețea paraginii și a morții. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de ei, ceva ce nu-l înțeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfîrșitului. Ananghia e stăpîna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Și ochii tuturor, triști de moarte, țintesc o apariție străină, pe care n-au mai văzut-o, n-o cunosc și care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creștetul Olimpului: Isus înaintează, și din făptura lui se desface o putere care vestejește întreaga frumusețe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totodată viața nouă a omenirii. Nedumeriți se uită zeii și într-o clipă se simt schilozi și muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale și sluțite de urîțenia sfîrșitului, o femeie se desprinde, una singură și iluminată la față. Ea cade în adorare la picioarele lui Isus. E Psyhe, zeița sufletului, sufletul însuși al omenirii. Viața, care rotunjea cu viul ei superbele forme olimpice, se retrage din ele, se concentrează toată în Psyhe, iar Psyhe o azvîrle, convertită la picioarele Mîntuitorului lumii. În clipa aceea, zeii Olimpului asfințesc, goi de sens — ca pieile de care se despoaie șarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creștinism, sensul ultim al artei grecești" (în *Gîndirea*). Sublimitatea viziunii găsește expresii puternice, cutremurătoare prin înălțimea semnificației morale. Patosul este extras din idee, și cititorul este cucerit, nu prin ochi și prin nervi, ci prin conștiința lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altă dată, este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergența de energii care se găsesc de fapt și trebuie să rămînă la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă, rătăcirile, petrecerile și nesfîrșitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gîndirea* ni-l aduc în față: „Pe dealurile ondulate ale Iașului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roșcovan și rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte și vorbăreț ca un copil, iar vorba lui plină de drăcovenii pipărate și de înțelepciuni glumețe; celălalt — obraz palid, frunte boltită, ce lumina ca un crîmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, as-

culta pe flecar și, ascultîndu-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, cînd deschidea el gura, vorbăreţul se oprea. Și-n mintea celui ce n-avea un orizont mai larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină : cît roata zărilor, cît roata Daciei, cît roata pămîntului, cît roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăţi, pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adînc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite și rotunde ca pîinile dospite... Cîteodată se opreau la vreo cîrciumă de margine, ascultau lăutari bătrîni, beau vin și se ospătau cu pui fripţi și mămăligă caldă. Roşcovanul, înflorit de mulţumirea vieţii, scotea apoi o poveste, nou meşteşugită, și i-o cetea «lui Mihai». Iar Mihai îi spunea în urmă, tărăgănat, *Doina* : «Tot românul plînsu-mi-s-a...» Ion Creangă cel năzdrăvan plîngea ca un copil. Tot aşa precum rîdea. Eminescu își regăsea în ele pe vechiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spuzit de stele, din care a desprins cea mai frumoasă poezie românească : *Luceafărul*. Prietenia lor e prietenia literaturilor româneşti cu poporul românesc." Creangă ascultînd pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din izvor", folclorul, inspiraţia poporului, asemănată cu un „haos spuzit de stele" sînt numai cîteva amănunte în aceste pagini, în care, alături de imaginea patetică și de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu*, prezenţa lui Creangă provoacă imaginea realistă și tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă o dată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular, invocat de teoreticianul tradiţionalist, ca o necesitate permanentă a literaturii noastre : „În munţii de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat — burgul Graalului — unde se petrece uriaşa dramă liturgică a lui Wagner", începe Crainic în stil de povestire, pînă cînd apariţia lui Parsifal, pornit să salveze sfîntul Potir, actualizează povestirea și-i dă caracterul unei scene dramatice. „Parsifal, *«der reine Tor»* — (*sancta simplicitas*, iar corespunde, ca sens) — e întruparea puterii elementare, nedespicată încă de conștiinţa binelui și răului, informă, neconturată încă de cunoaşterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii, jucîndu-se, adică săgetînd o lebădă sacră.

— Cum ai putut să faci păcatul acesta ?
— N-am ştiut.
— Unde eşti tu, aici ?
— Nu ştiu.
— Cine te-a trimis pe drumul acesta ?
— Nu ştiu.
— Cum te cheamă ?
— Multe nume am avut, dar nu mai ştiu nici unul.

E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democraţia îl ridică din adîncuri. În faţa lui stă : deoparte cetatea sfîntului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor — civilizaţia occidentală. Mulţi cavaleri am pierdut, mistuiţi de patima strălucitoarelor grădini.

Va şti el să biruie, să mîntuie, să creeze ?

Răspunsul mocneşte în vitalitatea lui.

Şi-n taina sorţii."

Sugestiva scenă se încheie, astfel, cu notaţia eliptică a autorului care simbolizează, la rîndu-i, gîndirea închizîndu-se în cercul tainic al marilor aşteptări. Mijloacele lui Crainic sînt însă mai variate. Cînd nu este simbolul sublim, avem disertaţia de idei, în care precizările gîndirii sînt duse de valul unei comunicativităţi calde. În importanta mişcare a eseului contemporan, Nichifor Crainic aduce simţul construcţiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

Împreună cu numele lui Nichifor Crainic se pronunţă acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atît de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic şi Blaga. Unul este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obşteşti, tradiţia, etnosul, biserica, celălalt — un cugetător fără ascuţiş practic, ţinînd să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de ştiinţă, preocupat să distingă, să clasifice, să ordoneze o materie intelectuală, de care se apropie cu minuţiile unui analist. De aci mulţimea schemelor, a tabelelor sinoptice şi clasificatorii care interceptează expunerea lui. De aci mulţimea termenilor tehnici creaţi pentru nevoile demonstraţiei şi acele articulaţii didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită „ordine de idei", într-o „primă aproximaţie", după care

îşi propune să facă „un pas înainte" sau să adîncească „problema şi perspectivele potrivit teoriei" sale etc. Blaga este însă un om de ştiinţă romantică şi, pentru a-l înţelege în particularităţile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici, un Schelling şi discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii şi ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adînci, din ceea ce el numeşte, cu o expresie atît de caracteristică pentru sine, „chiromanţia ascunselor fundaluri" (*Spaţiul mioritic*, 1936, p. 12). „Ştiinţa romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică", scria Blaga altă dată (*Feţele unui veac*, 1925, p. 24), şi această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conştiinţa omului poate intui realităţile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind poziţiile lui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor şi de a găsi analogiile grăitoare. Pînă a ajunge, astfel, să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spaţiul mioritic*, pe acel al cîntecelor intonate de locuitorii germani ai munţilor Alpi : „...Să ascultăm un cîntec alpin, cu acele gîlgîituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigăte ca din guri de văgăuni, cu acel duh vînjos, şi înalt, şi teluric, zgrunţuros ca stînca şi pur ca gheţarii. Presimţim şi în dosul cîntecelor alpine un orizont spaţial propriu lor şi numai lor : spaţiul înalt şi abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte." După cîntecul alpin, iată pe cel argentinian : „S-a întrupat, în ritm şi-n învăluieli de sunet, şi în aceste cîntece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stîrnită solar în omul ce aşteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind aşa de mare că nimic n-o poate rezolva". Şi, după aceste relaţii stabilite în spiritul romantic al analogiilor, iată şi doina românească, în care scriitorul aude „ploile pînzişe şi singurătatea stelară a plaiului" (p. 23), „ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vînt" (p. 28). După analiza simpatetică a cîntului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde, în contrast cu „frontul înlănţuit, dîrz şi compact" al puternicei organizări colective a satului săsesc, scînteiază albele case româneşti, despărţite prin

„intervalul verde al ogrăzilor și grădinilor", puse „ca niște silabe neaccentuate între case" (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine interpretează sentimentul nostru religios, prin a ei „lumină neterestră... invadînd de sus în jos lăcașul... în fîșii de lumină pe care le poți tăia cu spada" și care sînt „ca niște drepte cascade" (p. 89). Semnificația morală a pietății bizantine care a ridicat aceste locașuri de rugăciune se lămurește mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic: „Omul gotic spiritualizîndu-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, așteptînd în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini întețite" (p. 90). Originalitatea contribuției scriitoricești a lui Blaga cred că trebuie căutată în expresia acestor analogii și tîlcuri, obținute prin finețea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza originalitatea lui Blaga decît acela al comparației cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găsește un bun sprijin în alăturarea lui de Blaga. Căci, pe cînd arta analogistică a lui Blaga surprinde tîlcul metafizic al formelor culturii și afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisajul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care și-a plimbat vioaia lui curiozitate prin fața multor aspecte ale naturii și ale culturii, numeroase peisaje și opere ale literaturii și artei, intuiește în toate socialul și psihologicul, cu un fin simț al apropierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe cînd, la Blaga, natura, cultura și semnificația metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una la alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sînt la Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Cînd în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Stambul, îl oprește deodată asemănarea cu unele aspecte românești, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toată claritatea: „Peisagiu misterios și feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră, Stambulul ne oferă cheia cu care ne înțelegem bine o parte din particularitățile istoriei patriei. Retrăiesc cu intensitate pagini de trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de

seminții și neamuri, și înțeleg concret și direct atîtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atîtea obiceiuri și oameni de aici întrezăresc cîte ceva românesc" (p. 31—32). Cînd poposește la Barcelona, este drept că marea catedrală a orașului este caracterizată, la început, prin tendința mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar, în cele din urmă, prin notarea răsunetului afectiv al construcției, care nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aici nu este un metafizician, în căutarea tîlcurilor transcendente, ci un psiholog și un amator de stări de suflet: „Biserica de aici se întinde, se împrăștie în suprafață, nu se avîntă către cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conștiință de piedică și de materie. Dar interiorul, cu acel nedeslușit haos de sumbru care are în el, în același timp, umbră și mister de pădure, rezonanță în vid de grotă și umezeală de fîntînă, caracteristic catedralelor gotice, te înfășură, te spiritualizează și te nimicește, fărămițîndu-te, presărîndu-te pretutindeni și nicăieri" (p. 80). Alteori, sub înfățișările artei, sînt intuite stările psihologice și sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcție „în același timp o cazarmă și o mănăstire", expresie a ascezei castilane, dar și a reprezentantului ei, Filip al II-lea, suflet „întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid și fanatic", care, în casa menită să-l adăpostească, „și-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliștilor, ascetismul este cîteodată „o formă a ambiției și a orgoliului nemăsurat". Escorialul este apoi monumentul indigenței: „El reprezintă ideea de opulență a unui popor sărac pe un sol de piatră. Căci săracul, cînd gîndește bogăția, o vede tot subt aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stîncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nici o ornamentație, pare un peisagiu lunar" (p. 107). Călătorind sau citind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelații mai ascunse, Ralea înaintează în cunoașterea oamenilor și a stărilor, și cititorul care îl urmărește se duce deodată cu gîndul la scriitorul care, cu o sută de ani mai înainte, oferea literaturii noastre prima relațiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni și locuri Ion Codru-Drăguşanu.

În cronicile fanteziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaș și Mateiu Caragiale. Scrisul clasicizant poposește, odată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogățit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învățat și urban și a unei inimi pline de toleranță și tandrețe, cultivînd melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfîrșite, în umbra bibliotecilor, pe care el le cîntă cu delicatețea unui poet idilic. Cînd frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui Du Cange, Saglio și Daremberg, Nisard, Nyrop și Meyer-Lübke, dispare deodată, el i se adresează cu această invocație, subliniată de umor : „De ce întîrzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă ? Cu ce inadvertență te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ți-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Cîmpina ? Cerneala și-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gînditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant și străină visează fereastra. Cum se înfiora plopul cînd îți odihneai privirea obosită pe creștetu-i și ce smerită se ruga crucea din vîrful clopotniței, cînd o surprindeai în răgazul dintre două lecturi ! O, zilele de la Aranjuez !“ Lirismul autorului poate fi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940), unde, cu tot resortul împrejurărilor externe sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mișcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atît scriitorul vorbește, de fapt, totdeauna despre sine însuși, despre reacțiile sensibilității sale discret dezamăgite și caste. Procedeul de artă al lui Perpessicius este digresiunea savantă și retrospectivă ; pentru fiecare însemnare a gîndirii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi și dintr-o existență căreia i-a plăcut să se oprească lîngă eroii suferințelor umile și a elanurilor săgetate. În seria eseiștilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente și atitudini a omului de carte, interiorizat și sensibil, a învățatului delicat și pur, în care lumea intelectuală își regăsește conștiința ei.

X DOI CTITORI AI ROMANULUI NOU

1 LIVIU REBREANU

Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspîntie. Cînd, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat *Frămîntări*, realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semănătoriștilor era încheiat. Din schițele și nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. Grupul esteților și intelectualiștilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepția lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acțiunii lor narațiunea prin evocare. Observația realității este înlocuită prin imaginile fanteziei, icoana lumii se artificializează și stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sînt încredințate acum povestitorilor comici care, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contemporane și, mai ales atunci cînd se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunță formulele triumfătoare în curînd. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăștie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicii semănătoriste. Omul elementar, țăranul, dublat în chip destul de neașteptat de omul elementar al mediului urban, ființa instinctivă a periferiilor și închisorilor, pe care le descrie în schițe ca *Golanii*, *Culcușul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică

însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gîrleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalitate, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. Cînd, în schița *Proștii*, țăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, „căutînd vreun locșor unde să se adăpostească pînă va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mîna pe clanță. Era încuiată. Zări în stînga ușii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gîndit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și, în sfîrșit, se lăsă alături pe lespedea de piatră dinaintea pragului. Bătrînul își lăsă sarcina pe bancă și se cocoloși și el lîngă fecior" (*Frămîntări*, p. 191). Așezarea țăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilința lor o considera rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de o mare elocvență, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul sosește, în sfîrșit, în gara dezmorțită și luminată pentru o clipă, dar „proștii", bruscați și loviți, nu izbutesc să pătrundă în el. Luînd poverile lor în spinare, ei pornesc „încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri, însă, soarele scăldat în sînge își înălța biruitor capul și împroșca în fețele drumeților o beteală de raze purpurii..." Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei ; nici analize mai amănunțite. Sobrietatea notației este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriștii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia cîteva indicații. În locul cuvintelor „frumoase", „poetice", aci și în celelalte schițe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic și cu vagi senzații repulsive în timbrul lor psihic : „a crîmpoți", „a molfăi", „a cîrcăli", „a mocoși", „a hăi", „a lihăi", „a rîgîi", „a se zborși", etc., etc. În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparația, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urîțenie, ridicol sau tristețe : geamurile unei locuințe sînt comparate cu „niște lespezi muruite cu leșie" (*Frămîntări*, p. 5). Cuptorul pare „culcat în colț ca un bivol" (p. 6). Bi-

serica cu turnul ei era „ca un om mic la cap și gros la trup" (p. 15). Preoteasa „era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere" (p. 26). Trei dinți răsăreau „din gingii lucii, ca niște porumbi pe o cărare cleioasă" (p. 28). Un personaj își freacă ochii „pînă ce se roșiră ca două sfecle fierte" (p. 57). Altuia îi ies din orbite „ca două cepe mari roșii" (p. 73). Altuia „v'nele de pe tîmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sînge" (p. 71). Întinzîndu-se să doarmă, golanii „stăteau privind gînditori la cerul împestrițat cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri" (p. 79). Unuia din ei „toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pîrîiaș nămolos" (p. 103). Carnea unei femei „tremura ca o grămadă de piftie" (p. 80). Era o vreme ploioasă : „Cernea o ploaie mărunță și groasă ca untura topită" (p. 145). O femeie avea „două picioare late cu pulpele groase cît cofele" (p. 146). După ce golanii vorbiră cîtva timp, „amîndoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată" (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntînd cu mai mult curaj urîtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. „Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicîndu-se pe teren mărginit, ajungînd repede la capătul sforțării lor. Este o cauză organică și oarecum istorică ; exercițiul de degetație, preludarea înaintea [1] marilor concerte. Nuvela și, mai cu seamă, schița, ca formă caracteristică a producției literare în epoca dintre 1900 și 1916, răspund și unei motivații de caracter estetic. Era un postulat al poeticii naturaliste credința că adevărul sufletelor și al moravurilor poate fi surprins mai bine în schița instantanee, în secțiunea de viață, redată prin reducerea la minimum a forțelor organiza-

[1] În original : „înaintarea" (n. G. Ș.).

toare ale artei. O revistă cum a fost *Viața românească*, stînd, prin conducerea gustului literar, sub categorice influențe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producției astfel inspirate : „documentele omenești", în care apar unele din schițele lui Spiridon Popescu și Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „tranșelor" de viață, există însă forma lui fluvială, procedînd nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, pînă la extinderea cea mai departe împinsă și chiar pînă la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă : Balzac și Maupassant, Tolstoi și Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradație și riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeași regiune de mijloc stă și nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic și liric crease forma nuvelei și istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerînd romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viață, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practicată în sînul marilor culturi. Încercarea atît de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reușise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aștepta. Înlănțuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii, care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud : vechii proprietari de pămînt și țărani patriarhali ; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi, arendașul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental, care valorifică oamenii în raport cu preferințele lui, distribuindu-i în buni și răi, simpatici și antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrîngătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima

mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agîrbiceanu. Prin lărgimea cîmpului de observație socială, și prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinării sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia" Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic și realistic. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tînărul cleric Vasile Murășanu, autorul exclamă: „O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea și întărirea acelei conștiinți superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru cîștigarea acelui razim moral, care nu prea obișnuiește să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atîtea simțeminte!" (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p. 17). Aceste simțeminte erau, în ce-l privește pe Vasile Murășanu, iubirea născîndă pentru domnișoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murășanu știe să împace ispitele noi cu comandamentele conștiinței, căci „el era dintre clericii cari reușeau să stabilească armonia pomenită, fără însă ca să treacă în exagerări" (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că „rămăsese în el multe laturi ale ridicolului care însoțește fatal pe toți oamenii cari și-au întrerupt educația, dacă aceștia nu-s niște inteligențe deosebite" (*ibid.*, p. 209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorîse pentru ea. „E adevărat, ne asigură autorul, că cetitul îndelungat, mai ales fără control cuvenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăși e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricît ar umbla cineva prin școli, rămîne cu un cerc de vedere foarte strîmt" (*ibid.*, p. 221) etc. Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realistic se înapoia la Filimon, oricît, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adînci în clocotul pasiunilor omenești. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agîrbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Cînd în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două

volume *Ion*, cititorii și critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atît de interesante din *Frămîntări* fuseseră uitate, încît noul roman putea fi considerat ca produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești. Îndatorate în atîtea privințe viziunii științifice a vieții, realismul și naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea" se constituie din datele „naturii", că tot ce sîntem obișnuiți a considera superior în viață este făcut din pînza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții românești în Ardealul revenit, eposul permanenței elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pămînt și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sînt în *Ion* și cîteva momente de potențare simbolică, în care personajul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conștiința omului, pentru a fi așezată pe instinctele lui, viguroase și nezdruncinate. Cînd, după o noapte în care planurile de însușire a pămînturilor lui Vasile Baciu, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor rîvnite, „flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cîntărindu-l. Simțea o plăcere atît de mare văzîndu-și pămîntul, încît îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, grasă, presărată cu trifoi, unduia ostenită de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpîni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme..." (*Ion*, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvînt de înduioșare : „Locul nostru, săracul !..." Iar cînd privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grîu și de ovăz, al cînepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, șușotul, fîșîitul lor, glasul puternic al pămîntului, flăcăul „se simți mic și slab cît un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului : «Cît pămînt, Doamne !...»"

(p. 59). Moșia lui Baciu trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrînul înțelege că moșia pe care el o apără, cu îndîrjirea cu care celălalt o rîvnește, îi scapă acum din mîini: „Cînd deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gîrlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar și în gîndurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătînd cu mîna pîntecele Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămînînd în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urîtă, atîțătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă..." (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruțare pentru nervii cititorului. Misterul graviditații, viziunea pîntecului rotund pe care îl apără, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rînd aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgîlțîie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion „îi bătea coastele ca un ciocan înfierbîntat" (I, p. 33). Cînd Vasile Baciu primește știrea rușinii abătute asupra fetei lui, „simți ca și cînd l-ar fi trăsnit cu o măciucă în creștetul capului" (I, p. 222). În *Pădurea spînzuraților* (1922), cînd Bologa zărește spînzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că „gîtul îi era uscat și amar, iar inima i se frămînta într-o emoție aproape dureroasă" (p. 21). Iar cînd află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că „i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înăbușindu-i glasul" (p. 74). Căutînd locul de trecere către liniile dușmane, rătăcind prin noapte, Bologa „se opri să se odihnească un minut și să-și mai șteargă nădușeala pe gît și pe față" (p. 268). Iar cînd este în cele din urmă prins, „se simți deodată atît de ostenit, că gîndurile toate i se ostoiră într-o nesfîrșit de chinuitoare dorință de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete și iar asuda cumplit" (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor

român care întrebuințează notația organică cu scopul de a da o viață intensă descrierilor sale. Rebreanu regăsește procedeul și-i dă o întrebuințare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari", răscolitoare.

În aplicarea aceleiași tendințe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconștiență, al învălmășelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spînzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijînd destinul eroului din adîncimile subconștientului. Cînd tînărul locotenent ardelean Bologa asistă la scena spînzurării cehului Svoboda, la a cărui condamnare luase el însuși parte, „el se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului". Urmează obișnuita notație organică: „Își auzea bătăile inimii, ca niște ciocane, și casca îi strîngea țeasta ca și cînd i-ar fi fost mult prea strîmtă și îndesată cu sila". Deodată se instalează obsesia care de-aci înainte îi va determina soarta: „O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri, căci, în vreme ce preotul înșira crimele și hîrtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub șireang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mîndră, învăpăiată, care parcă pătrundea pînă în lumea cealaltă... Pe Bologa, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărîtă. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă..." (p. 22—23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva lașei acceptări a unui destin care, punîndu-l în rîndul dușmanilor neamului său, îl făcuse acum și călăul celor de-o seamă cu dînsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată: „În ochi, lucirea stranie, arzătoare, pîlpîia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă..." Amintirea lui Svoboda va deveni de-aci înainte forța călăuzitoare a propriei vieți, pînă în clipa deznodămîntului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor stranii. Cînd, mai tîrziu, tînărul ofițer săvîrșește o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul să ceară îndrumarea lui către un alt front decît acela pe care urma să lupte împotriva românilor: „Atunci de ce nu se bucură cum s-a

bucurat cînd i-a venit ideea să zdrobească reflectorul ?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gîtuise adineauri, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Și strălucirea i se părea cînd ca privirea lui Svoboda sub șreang, cînd ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfîrșind rugăciunea către Dumnezeu..." (p. 88). Cînd trece o dată prin crîngul în care atîrnau cei șapte spînzurați ai stăpînirii maghiare, prefigurînd sfîrșitul pe care și-l pregătea singur, Bologa primește încă o dată în cugetu-i înspăimîntat amintirea lui Svoboda și a ochilor lui : „Îndată ce rămase singur, în fața lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spînzuraților... Dar acuma părea că toți sînt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași însuflețire stranie, ademenitoare ca și focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Același om, spînzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfîrșită»... Și deodată își zise : «E Svoboda... privirea lui»" (p. 254). Cînd, în sfîrșit, împlinirile se apropie și Apostol Bologa, prins în momentul cînd se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței : „Vorbeai adineauri despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, ești încă tînăr și... Știi că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, firește... Nu-i ridicol acuma ?... Am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput ?... Svoboda, ceh, spînzurat..." (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remușcare și proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-și doboare victima. Subconștientul își terminase lucrarea lui. Nenumărate sînt analizele de stări obsesive în *Pădurea spînzuraților*. Întinzîndu-se odată să doarmă, Apostol Bologa simți cum „mii de frînturi de gînduri scînteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bîzîia de ici-colo, cînd mai tare, cînd în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfîrșească, negreșit..." (p. 152). Rebreanu întrebuințează el însuși termenul : „obsesie". Altă dată, după despărțirea de Ilona, neliniștea internă îi vîntură gîndurile

și-l prigonește cu întrebări fără răspuns : „Gîndurile lui însă alergau cînd înainte, cînd înapoi, fără astîmpăr, ca un cîrd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul ? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acuma ?... Și Ilona, cum a rămas în poartă... parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce și-a luat rămas bun ?..." (p. 251). Panicele intime, inhibițiile gîndirii, fixarea asupra unei imagini unice, tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legînd între cele șapte vieți ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam și Eva*, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personajelor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Cînd Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gîndurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, „de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei" (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvîrșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește „stranii, nelămurite". Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa „i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcîndu-se într-un zgomot dulce, fîșîitor ca zborul porumbieilor, din ce în ce mai dulce, strecurîndu-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare" (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc : „Ploaia drămăluia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase". Senzațiile acestea întovărășitoare, culese din armoniile naturii, nu le-au pus la contribuție pentru întîia oară Rebreanu. Caragiale — am văzut-o — le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă și fericită întrebuințare. [1]

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social. Romanul *Răscoala* (2 vol., 1932) este sediul

[1] Vd. și vechiul meu articol critic despre *Ion*, în *Viața românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, 1926.

acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Cînd prefectul Boerescu le vorbește : „Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă. Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gînduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe" (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, țăranii răspund, așa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii : „— Decît așa trai tot mai bună o fi moartea. — Mai bine omoriți-ne, să scăpați de noi ! — Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă ! — Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele !" etc. Pînă cînd toate aceste exclamări se unifică „într-un cor în mai multe voci repetînd nesfîrșit același refren : «Pămînt !... Pămînt !... Pămînt !»" (p. 90—91). Țăranii alcătuiesc un singur organism, reacționînd sinergetic, ca un polipier gigantic : „Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile" (p. 96). Cînd jandarmul Boiangiu lovește pe unul din ei : „Într-o clipire loviturile îl copleșiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls pușca pe umăr. Își ferea capul, lăsîndu-l pe piept și instinctiv nu căuta decît să scape din mijlocul mulțimii. Țăranii urlau și loveau. «Dă bine, mă !», «Arde-l !», «Fugi ! Fugi !»" (p. 152). Numeroase sînt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmerița însăși este înfățișată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mișcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate deci spune că, dacă în *Pădurea spînzuraților* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoașterea stărilor de subconștiență, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omenești.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frămîntări* sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deși ea rămîne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil cenușiu" al lui Rebreanu, menit să atragă ieșirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în *Cugetul românesc*, 1922). Imagismul este însă

tehnica evocării, nu a povestirii și analizei, încît tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de „stil". Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul și sclipirea dialogului. Printre marii noștri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci cînd pune să vorbească pe orășeni, notațiile lui Rebreanu sînt uneori stîngace. Ascultați, de pildă, pe boierul bucureștean Miron Iuga, vorbind : „Isprăvește cu clevetirile, Măriuco ! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar ești și tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba ați fost surori" (*Răscoala*, I, p. 254). Exprimarea : „nu e demn de văduva unui general român" etc., este un mod pretențios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personajului. Cît despre incidenta : „fie iertată" (deseori întrebuințată de oamenii lui Rebreanu, cp., d. p., I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sînt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orășenesc sau la acel intelectual. Astfel în *Ion*, unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frămîntări*, cînd povestirea ajunge să se ocupe de tînărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile și expresiile limbajului cărturăresc și jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că „Titu se închise ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor", că el „avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi", că a „înflorit o povestire senzațională" și că pătimirea familiei Herdelea „nu era prea dezinteresată" (*Ion*, II, p. 67—68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticei lui Rebreanu.

2 H. PAPADAT-BENGESCU

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu [1] este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrîurire mai adîncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adîncimea analizelor, arta caracterizărilor sale, procedeele întrebuințate se regăsesc din belșug în producția ultimilor ani, încît numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase și profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, oricît opera sa densă și greu practicabilă, prin însăși tensiunea intelectuală pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originele lui scriitoricești pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualiști și esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărît în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins la început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-l sondase cu mai multă luciditate și cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi — atît de caracteristică pentru mentalitatea feminină — ci aceea de a explora regiuni

[1] Cp. și sugestiile mele mai vechi în *Sburătorul*, I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H. P.-B. este prezentată ca manifestarea unei feminități tinzînd să-și înalțe instinctele în sfera inteligenței. Cîteva din caracterizările capitolului de față se regăsesc în aceste vechi articole de tinerețe.

noi și neașteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. „Studiul femeii, ni se spune, mi-a părut totdeauna mai interesant decît al bărbatului, fiindcă la bărbat faci înconjurul faptelor și faptele sînt rareori prea interesante, pe cînd femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize" (*Ape adînci*, 1919, Ed. „Cultura națională", 1923, p. 155—156). Desigur, darurile psihologului sînt trezite și dezvoltate de o existență tipic feminină, fără multe experiențe, cufundată în propria sa interioritate, încît scriitoarea se zugrăvește pe sine însăși atunci cînd atribuie unuia din personajele sale feminine cuvintele : „Nici eu nu găsesc nimic de povestit ; dar eu sînt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întîmplă mie... Am un deficit colosal de existență" (*op. cit.*, p. 164—165). În răgazurile contemplației intime, a încercat scriitoarea „deșteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare" (p. 175), pe care se aplică acum s-o noteze, cu „durerosul sentiment al unui destin fără fapte" (p. 205). Spicuim aceste referințe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sînt însă tot atîtea declarații care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogățit neasemănat literatura noastră de analiză. La izvoarele noii literaturi psihologice stă, astfel, contribuția unei femei, dezvoltînd datele proprii ale condiției sale, dar depășind prin incisivitate și robustețe intelectuală caracterele atribuite îndeobște literaturii femeiești.

În *Marea*, *Vis de femeie*, dar mai cu seamă în *Femei între ele*, cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu : „Pădurea !... Ea știe cum e această mîndră, sălbatecă, îngustă și minunată iubire. A răsărit din pămîntul gras, trăgînd din el tot rîul vieții, a fost rarișce și a crescut încet dezmierdată de soare, și s-a îndesit în dumbravă, și ani făcuți veac au împlinit codrul ; ea a văzut luna răsărind și culcîndu-se după același tufiș, a auzit în frunzarele ei aceiași cîntători, a privit nestrămutat cum neamurile se încăierau în lupte și sîn-

gele păgîn cu cel pămîntean roşeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, şi a îngrăşat cu el lutul ţării ; iar vîntul a cules de pe buze de viteji suspinul morţii... şi de atunci, foşnind prin crengi, îi spune mereu cui ştie să asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă şi mă mustră, îl simt cu toată fiinţa mea tremurătoare şi supusă"... (*Ape adînci*, p. 104—105). Dar, alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întîlnim analiza pătrunzătoare pe linia contribuţiei proprii a scriitoarei. În bucata *Femei între ele*, mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei staţiuni de vară istorisesc „poveştile fără fapte", ţesute din materia diafană a unor schimburi de priviri, priviri ale dorinţei, ale chemării, ale îngăduinţei, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povesteşte : „Eram abia de unsprezece ani, cînd persecuţia unei perechi de ochi m-a silit să-i descopăr. Erau foarte crunţi şi ficşi şi exprimau o perseverenţă pe care poate n-am mai întîlnit-o de atunci, o violenţă rea, care-mi da un nestăpînit sentiment de frică, ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparţineau unui băiat ceva mai mare decît mine. După un timp i-am găsit statornici şi obsedanţi, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat să aflu cine mi-e duşmanul. Mie, cea inofensivă şi blîndă de atunci, amorul mi se arăta ca un inamic şi în formă demonică, în principiul lui satanic, în loc să ia dulcile înfăţişări ale ademenitorului Cupidon. Şi dacă, parcurgînd drumul ochilor, fac o cercetare, treptat şi pînă la urmă, toţi acei cari m-au reţinut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca şi cum fragila fiinţă feminină e făcută să nască şi să crească în bărbat o otravă nemiloasă, în care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură" (*op. cit.*, p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecţie generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, şi din această unire obţinem unul din acordurile fundamentale ale întregei opere. Procedeul nu era cu totul necunoscut în anii din preajma războiului trecut, cînd bucăţile care compun volumul *Ape adînci* apar în revista *Viaţa românească*. El fusese întrebuinţat de scriitorii curentului intelectualist şi estet, ale căror mijloace apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întîi asociaţiile rare, epitetele neaşteptate, în expresii precum : „imbecilitate curativă", „inteligenţă estivală", „colori neu-

tre și pacifiste", „vidul ferial", „pînze subțiri și coraline", „răstimpuri sarbede și consternate" etc. Tendința de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski și Arghezi, apare și aci producînd: „fundală" (ca adjectiv, în expresia „umbra fundală"), „zadarul" (derivat din adverb, în locul substantivului: „zădărnicia", în expresia „cetatea zadarului"), „monom" (ca adjectiv, în „sticla monomă", pentru „monoclu)", apoi în opere ulterioare: „a psalmia" (în loc de „a psalmodia"), „ordonanțare" (fals întrebuințat în loc de „ordonare", *Fecioarele despletite*, 1926, p. 10, p. 17), „maxila" (în loc de „maxilarul"), „sciasmaticul" (pentru un om atins de dureri sciatice, cp. „sciasmaticul Rim", în *Fecioarele despletite*, p. 107) etc., etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundența adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoarei: „cruntă, perfidă, scîrboasă, perversă, ironică, brutală, nerușinată" (*Ape adînci*, p. 169). Alți ochi i se arată însă „cutezători și fugari, insinuanți, întrebători, timizi, admiratori, lingușitori cu făgăduieli, cu rugi, așternînd dinainte-mi — în scurte luciri — covoare țesute cu izvoade felurite, ca niște iluzorii negustori de fantasme topite în lichida aburire a pupilei" (*op. cit.*, p. 171). Extazul altor priviri, nerușinate, ținea pe povestitoare „într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelămurite, unei rușini imprecise, unei scîrbe violente și unei involuntare curiozități" (*op. cit.*, p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci cînd „ceva imperios, rău, violent, scîrbos se pregătește în laboratorul josnic al ființei" (*op. cit.*, p. 184). Cine a mai scris așa? Această abundență a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscută. Am mai întîlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtășește, de-altfel, în această primă fază a producției sale, cadrul mai general al „ideologiilor pasionate". Și pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată și întrebuințarea atît de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum: „triste pergamente și păcătoase blazoane" (ale eredității, *Ape adînci*, p. 227), „sipetul existenței", apoi în *Balaurul*, 1923; „închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaș al răului" (p. 107) sau: „spaima ei mută și sacră mlădia și ea și se tărăgăna acum la picioarele milii" (p. 113) sau: „nobilul

martir, intact ca o efigie sublimă a suferinţii" (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil uneşte pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiştilor. Din aceleaşi infiltraţii provin şi atîtea expresii preţioase sau pedante de care notaţiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicînd neologismul impenitent, nu sînt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elveţiană a cărei înfăţişare nimeni n-ar fi putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune că ea nu putea sugera „imaginea precisă, din misterul care contopeşte dublul principiu universal" (*Ape adînci*, p. 152). Altă dată ni se vorbeşte despre o discuţie între doamne, ca despre „convergenţa cuvintelor de femei" (*op. cit.*, p. 239). Din rîndul aceloraşi preţiozităţi face parte „fineţea portrecturală a liniamentelor" unei figuri de bărbat (*Balaurul*, p. 109) sau „macularea carminată" a unor unghii însîngerate într-o rană (*op. cit.*, p. 114) sau „lupta recentă dintre foc şi fibre" a unui muşchi fript (*Fecioarele despletite*, p. 12), amintind îndeaproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrînge numai la cîteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificaţii, încît ne fac nu numai să „vedem", dar să „simţim" şi să „înţelegem", atunci cînd ni se prezintă, de pildă, două mîini nehotărîte, „uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idee şi scop, întrerupte de ademenirea cine ştie cărui vis de-o clipă" (*Ape adînci*, p. 153). În frumuseţea tomnatică a d-nei M. se remarcă cu sensibilitate „tonurile de petale stinse ale feţei" (*op. cit.*, p. 157). O meditaţie este întreruptă cu bruscheţea trezirii dintr-un vis: „Am ridicat capul cu un gest care mi-a părut că face zgomot" [1] (*op. cit.*, p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă: „Pe terasă, unde soarele acum

[1] Din rîndul acelorasi transpuneri de senzaţii, face parte şi notaţia subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă: „O lumină mare învăluia terasa şi mi-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariţie a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Şi am avut pentru întîia oară senzaţia că lumina are sunet" (*Ape adînci*, p. 240).

era o mîngîiere fugară și umbra își așternea nuanțele ei suprapuse, tăcerea era plină de vorbe ușoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi" (*op. cit.*, p. 199). Mini schițează un surîs adresat unui gînd apropiat: „simțeai că surîsul ei poate ajunge curînd, nu era un surîs pentru depărtări prea mari" (*Fecioarele despletite*, p. 19). Silueta deșirată a doctorului Rim, cu brațele scheletice, veșnic ridicate în acces de revoltă „păreau a ieși prin plafon... așa de mult... încît Mini ar fi vrut să fie în același timp pe trotuarul din fața casei, pentru a vedea pe acoperiș acele gheare apărînd prin țigla roșie..." (*op. cit.*, p. 32). Lenora are un gest de a-și strînge kimonoul care pare că vrea să-l desfacă și să-l lepede! „Nu-și putea deloc închipui pe Lenora... altfel decît conturată plastic de un kimono indiscret, pe care strîngîndu-l permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiece minut" (*op. cit.*, p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronunția ei peltică, corecta ținută a ei cam rigidă: „D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numaidecît ținuta ei prea țeapănă și îi da o infirmitate simpatică" (*op. cit.*, p. 141). Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabilă nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze și o perspectivă de înțelesuri mai adînci. Iată, de pildă, portretul fetei Mika-Lé, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sînge african, ființă fantastă, enigmatică și răufăcătoare, „făptură pădureață care diferea total de loc, lucruri și oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vîlvoiul sălbatic și creț ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decît fața mică, pală, cu trăsături șterse, o față care era numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau" (*op. cit.*, p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferința fizică succedînd delirului moral produsese nu știu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în fața slăbită: „Trăsăturile feței erau subțiate și tenul limpede, deși palid subt puținul roz al pu-

drei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri turburate. Se filtraseră și se așezaseră în cine știe ce fiolă internă, în formă de esență concentrată. Capul ei rămînea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust" (*op. cit.*, p. 178).

Este destul de greu atunci cînd studiezi procedeele de artă și valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebești notațiile în care precumpănește viziunea și sensibilitatea, de acele în care predomină analiza. Și după cum în cele mai multe din imaginile sale există un plan al intuițiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întîmpină din belșug, ochiul primește uneori compensațiile lui, părîndu-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar și senzoriale ale acelui fel de a te adresa cuiva care, în loc să atragă privirile asupra persoanei interpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-l semnaleze: „Ce curioasă putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echivala cu mișcarea de a o deștepta, cu o prevenire, cu explicații multe, deoarece în loc ca la apelul meu să mă privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care o îndreptam" (*Ape adînci*, p. 218). Tot astfel înțelegem și vedem în același timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucată cu același titlu, cînd ne este evocat cu acel „altceva care evidențiază la el din toată structura ființei ceea ce era mai bun. Ceva care-l idealiza... Albeața?... sau nemișcarea?... sau faptul că funcțiunile organice, care turbură circulația sîngelui și alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiune extatică din pricina problemei uriașe a inimii" (*Balaurul*, p. 110). Prezența ciudatului martir înconjura spitalul cu o atmosferă specială. „Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reculeasă, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stînjenită. Un respect și o deprimare înconjurau cazul ciudat și tragic" (*op. cit.*, p. 112). Este curios cum, cu mijloace atît de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobîndesc largi dezvoltări, încît un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire

a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicînd senzația prin reflecție, amintește de aproape tehnica ingenioaselor și abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăția lui, ne permitem să reproducem un fragment mai întins. El aparține romanului *Fecioarele despletite* și fixează obsesia personajului Mini, care, persecutată de impresia de ariditate morală a interiorului familiei Rim, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii: „Acea uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale. La masă o nemulțumise căldura mîncărilor și fermentația lor. Nu-i fusese foame, ca și cum se temea chiar de combustiunea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să și-i răcorească, și mîinile, pe cît era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereților, ceea ce era o dovadă puternică a funcției tactile a vederii. «Văd!» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuiește un simț aparte, care își pierde acest înțeles de atingere. Mini azi nu vedea, ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hall, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se razime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor turburător, o nemulțumea. Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-și dea seama de ele decît atunci cînd se închegaseră într-una prea evidentă; cînd, la dejun, îmbrățișase cu două mîini avide paharul, în care abia se turnase băutură proaspătă, și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care îi azvîrlise din ochi un: ce faci? Mini se întrebase: ce fac? și deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne. Se întrebase: ce fac? și răspunsese: mi-e înăsprit

trupul de arsura întîmplărilor sufletești de aci, care usucă locul, și caut să-mi răcoresc prin mîini sufletul, pe netezirea milostivă a obiectelor din jur" (p. 22—23). Măiastra pagină, printre numeroasele de același fel care ar fi putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicațiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceleiași senzații, cu coborîri în regiunea umbrită a subconștientului, cu înălțări către reflecția generală, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul inițial, așa încît întregul nu face atît impresia unei înaintări pe o direcție orizontală, cît a unei adînciri și a unei potențări. Roatele succesive ale spiralei revin în același loc, dar la un nivel mai jos, încît întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adîncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenție am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconștientă, care se extinde treptat, dar se și luminează în același timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conștiinței și să se cunoască deplin. Acesta este, de fapt, motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu și acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viața obscură a conștiinței joacă și în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv și lentilelor măritoare ale analizei, pînă este transformată în luminoasă conștiință. Alături de fermentațiile subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinicei, tuberculoza prințului Maxențiu, în *Concert din muzică de Bach*, 1927, sau aceea a Anei în *Logodnicul*, 1935, miocardita cu dramaticul ei deznodămînt în *Drumul ascuns*, 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite* etc. Odată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și al unui clinician, care știe dealtfel că orice suferință

a corpului este și o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv și exact.

În ce privește procedeele artistice ale compoziției, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personaj străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei : Bianca Porporata scriind lui Don Juan în eternitate... Odată cu *Pe cine a iubit Alissia* ? (în vol. *Sfinxul*, 1920), povestirea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personaj, bătrînelul care nutrește pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne și drăgăstoase, din care nu lipsește nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de proveniență deosebită și imperfect fuzionate, care dau nu știu ce caracter fastidios întregului debit al bucății. Scriitoarea începe a povesti ea însăși odată cu *Balaurul* și *Fecioarele despletite*, raportînd totuși impresiile și reflecțiile la un personaj preferat, devenit axa compoziției, Laura în *Balaurul*, Mini în *Fecioarele despletite*. Criticul care a urmărit mai atent și mai constant producția d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluția către „obiectivitate". Îndrumarea a fost ascultată și, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite*, personajul preferat, sub a cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenția povestitoarei distribuindu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă ale romanelor. Astfel privite, figurile cîștigă în contur și în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar, odată cu aceste progrese ale „obiectivității", care împrumută multe elemente ale tehnicii realismului, dispare nu numai fervoarea lirică dar și acel amestec de lirism și analiză care conferise marca lor cu totul originală primelor producții ale scriitoarei.

N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU, I. VINEA, I. MINULESCU, MATEIU I. CARAGIALE

O privire aruncată asupra curentelor noi ale prozei românești ne scoate în față grupul destul de omogen al scriitorilor fantezişti. Uniți prin mai multe trăsături comune ale invenției și stilului, ei reprezintă o dependență a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă și de senzații rare, pornind, nu de la observarea realității, ci de la date ale fanteziei, speculînd pe alocuri pitorescul exotic și istoric, cultivînd atitudinile satanismului, stilul paradoxal și imaginea stranie, scriitorii fantezişti au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirînd către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fanteziștilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfîrșitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davidescu, care nu economisește termeni, precum : „coșmar", „nevroză", „luxură", „halucinație", „decrepitudine", „hipnoză", „pervers", „straniu", „paradoxal" etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar și morbid. Iubirea este asociată cu groaza, cu descompunerea și moartea, ca atunci cînd ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cîntăreața născută dintr-un conte ungur și o actriță evreică, consumîndu-se de dorul îmbrățișărilor bătrînului impresar Rabi Eliabim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu „măștile sinistre și caricaturile din evul mediu", numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. În acest cadru fantastic și absurd apar comparații care asociază impresia ne-

așteptată, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbește, în legătură cu Ibolya, despre „pleoapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitații mortuare" (*Ibolya*, 1911, în *Sfinxul*, 1915, p. 18), despre „reflexul unui surîs roșu și arzător de minium", despre întreaga ei înfățișare de „criptogamă uriașe și monstruoasă" sau, cu o notație frumoasă, în legătură cu un alt personaj, bătrînul sinistru amintit mai sus, despre „cutele frunței sale (care) păreau niște lăzi pline cu secrete vechi și cu neașteptate întîmplări" (*op. cit.*, p. 20). Nu numai aparența umană, dar și natura este supusă unui același proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos și clocotitor în viața naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forță, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hieronymus Bosch: „Plantele păreau niște bestii fără nume, zărite prin coșmare depărtate, monștri ținînd de păianjen și de omidă, mărite nebunește, cu pielea goală și turbure, cu pielea zbîrlită de peri scîrboși, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate; unele se tîrau ca rîmele, altele țîșneau ca săgețile; unele zăceau ca hoiturile, altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viața unui viespar apocaliptic. Balaurul simțea clocotind în el ceva din seva din prejur și vise seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deșteptau în el ca niște mîngîieri subtile" (*Apocalips profan*, *op. cit.*, p. 149). Dar Davidescu nu se oprește aici. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astîmpărînd setea de culoare care lipsește erei sale burgheze, evocă în mișcările dansatoarei pomenite, dezlănțuind pe scenă „un lung suflu de stupru", baiaderele indiene din Visapura și Benares. preotesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prințesele italiene de la curtea lui Laurențiu Magnificul etc., pînă cînd se lămurește apariția Ibolyei însăși, ca un „cărăbuș gigantic în mijlocul scenei". Scriitorul aleargă altă dată cu mintea înapoi pe linia timpului, pînă în clipa în care Cardinalul de Roma acuză pe marchiza Lora Lorenza de Balverani de a fi adăpostit pe alchimiștii evrei și pe vrăjitori, pe Jean de la Rivière, Du Mesnil, Francesco Prelati, de a fi chemat „larvele din morminte și demonii din Infern", și de a fi practicat ea însăși „sucubatul, sodomismul și incubatul". În aceste defilări ale trecutului, mai mult erudite de-

cît colorate, ştiute mai mult decît văzute, se găsesc germenii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantezia istorică se dezvoltă, dar în acelaşi timp se sistematizează.

O inspiraţie fantezistă, respingînd procedeele intelectuale ale compoziţiei, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul aşteaptă totul de la delirul inspiraţiei, căci, notează el, „un lucru deja înţeles, deja prins în tine, nu mai are nici o importanţă" (*Din paharul cu otravă*, 1919, p. 93). La întrebarea : ce este scriitorul ? ni se răspunde : „un bolnav care nu îşi poate stăpîni artezianismul gîndirilor şi revarsă ediţii de dureri prostituate întru hrănirea publicului"(*op. cit.*, p. 10). Desigur, pentru a evita împărtăşirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă să adopte masca cinică, acuplînd tragicul şi trivialul, afectînd naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi aşteptat strigătul durerii, ca un om care şi-ar bate joc de suferinţa lui şi a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Cînd Scheletul, *Domnul Schelet*, alegoria lugubră şi voit pedantă a propriei lui conştiinţe, vine să se întreţie cu scriitorul, un zgomot ca de scaune rupte anunţă ivirea lui. „Ah ! scaunele vechi se strică tot ca şi scaunele tinere !" exclamă autorul care se persiflează îndată : „Pentru mine asta e o cugetare". Urmează politeţele întîmpinării : „Vrei să mănînci ceva ? Eşti foarte slab, d-le Schelet." La care alegoria conştiinţei artistului răspunde : „Mulţumim, eu mănînc vorbe. Ai văzut plante care prind muşte, tot aşa eu mă hrănesc cu suferinţe." Şi îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală : „Obiectai că asta îi stricase dinţii" (*op. cit.*, p. 93).

Sub privirile bunei burgheze, madam Turti, care împleteşte la ciorapii ei, o dramă se petrece în viaţa străzii, evocată în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător, în multe privinţe, aceluia care ne vorbeşte din picturile de gen ale maeştrilor nordici : „...afară, peste tîrg, pomii îşi lepădau frunzele. Carele cu dovleci şi cu o femeie în vîrful încărcăturii, scîrţîiau spre piaţă cu boi suri ca pavajul. Ordonanţele duc coşniţe cu salăţi în coşniţe de trestie, şi un boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cît băncuţa. Începe îmbulzeala — trec popi negri, ţărani cu iţari, un

zîrd de fete roşii cu părul zbîrlit pe ochi. D-na Turti se gîndeşte la ştirile din gazetă — externe sau municipale — ciorapul merge înainte în igliţe. O distrează învălmăşeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldăruşa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trenţe, ducînd două cearceafuri cu rufe. Vin doi ţărani trăgînd de o frînghie şi de un picior, un porc mare, roz şi păros care se zbate, grohăie şi sparge urechile în guiţaturi. Oamenii răcnesc — porcul chiăie. Fata se sperie. Un camion mînat de un beţiv vine în chiote şi în goană. Porcul răstoarnă coşurile. Roţile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămîne norul de praf, frunze şi îmbulzeală" (*op. cit.*, p. 72). Buna madam Turti însoţeşte pe rănită la spital şi mîngîie pe nenorocită deplîngîndu-i soarta care i-a cruţat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea şi cruzimea personajului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului: „Nu vorbi aşa, o mustră madam Turti, Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori odată cu porcul, şi să te vindeci chiar de vei rămîne şchioapă" (p. 73). În *Orfeu* sau *Povestirea multelor motive muzicale*, se produce încă o dată satira atitudinilor literare: „Cîntă-ne, Orfeu — cîntă-ne însă ceva care să ne biciuiască letargia digestivă — vrem ceva modern, într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale" (p. 138). Situaţiile tipice ale vieţii nu-i mai ajung scriitorului modernist: „O, refrenuri cotidiane!" exclamă el în stilul lui Laforgue, cu care îl uneşte o comună tendinţă de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. În locul oamenilor vii şi al situaţiilor reale, vor apărea astfel fantoşe tragice şi groteşti: Dorela, prinţesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, ştiut este că: „Limonata fără pai nu se consumă", joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

În căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcînd o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunînd dintr-un clavir? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-şi ofere serviciile lor: „Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare şi oa-

meni care stau pe dig aşteptînd sfărîmături de corabie. Erau cîini care tremură în ploaie şi cearceafuri furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios" (p. 87—88). Sau prin a evoca aceeaşi muzică, cu aceleaşi mijloace : „Pianul cîntase sticle de parfum, fecioare care aşteaptă la ferestre de castel pe iubiţii în zale. Pianul cîntase sticluţe de spiţer, doctori care apasă fiecare coastă să vadă unde este rana" (p. 89). Alteori, cuvintele se înlănţuiesc după raporturi pur sonore : „Evohe ! Evohe ! spiritual — elegant — un calmant — senzual" (p. 140), în simple asociaţii verbale, cărora este inutil să le căutăm un înţeles : „Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependinţelor morale" (p. 141) şi care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciţii beoţiene cu care autoironistul se flagelează în voie : „E întors de curînd din Teba augurul nostru, şi e specialist în cartomancie, dă consultaţii şi ghiceşte în fundul ceştei — poate mai e o scăpare pentru Euridice — o scăpare de vedere" (p. 145) sau : „Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neşterse de timp sau şervete" (p. 128). Preferînd visul, realităţii, şi imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belşug, ca atîţi scriitori simbolişti, substantivul derivat din infinitivul verbelor : „împădurirea" în loc de „păduri", „troienirea" în loc de „troiene", „fulguirea" în loc de „fulgi de zăpadă", „vălurirea" în loc de „valuri", „înzăpezirea" în loc de „zăpadă" etc. Cînd scriitorul va nota deci : „De o parte cobora cîmpia mlăştinoasă, cu cenuşiul monoton al papurei şi cu nuferi galbeni şi grei, de alta împădurirea tristă şi neagră" etc. (p. 33), pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisaj, prin intermediul substantivului infinitival. [1]

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastică, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, al legendelor şi basmelor aduse prin el la o viaţă nouă. Iată „potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpăţînaţi se izbeau în frunţi pînă în stinsul lunei" (p. 33). Iată un peisaj de toamnă : „Dealurile întind spre nemărginire spinarea lor văruită sau pîntecele întunecos, pe care deşţelinarea a brăzdat patrate şi dreptun-

[1] Vd. aceeaşi formă a substantivului, la Macedonski, în expresii, precum : „deşirările de uliţi", „nemărginirile văzduhului" *(Între coteţe)*, „neaşteptata întrandafirare" *(Bucureştii lalelelor)* etc.

ghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre borțite și înfoiate, ca și cînd în adevăr fiecare ar avea cîte un copil mic — poate doi — aduși de barză. Ce e sigur, berzele au trecut ca o suliță prin toamna asta și s-au înfipt în adîncimi." Și mai departe, odată cu coborîrea amurgului de toamnă: „Apele fumegă ca vetre pline de cenușe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfințitul soarelui — și, cum toamna i-a făcut frunzele de foc, pare o flacără, sau chiar pomul care ardea nemișcat și din care vorbea Dumnezeu" (p. 41). Înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele mai de seamă în epoca imagismului și unele din viziunile cele mai puternice ale prozei mai noi, însuflețite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin contopirea unor reminiscențe din lumea basmelor și eresurilor, le datorăm operei sale cu atîtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmațiile sale de principiu, prin ironie și autoironie, Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacitățile minții. Chiar cînd notează senzațiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvîrșire pe sine. Coborînd sub straturile luminoase ale conștiinței, el regăsește apoi miturile subconștientului colectiv, basmele și legendele. Amator de folclor, de artă și de pitoresc istoric, el nu ne înfățișează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime delirului subiectiv al subconștientului său. Acesta este mai degrabă cazul omului care se spovedește în *Paradisul suspinelor*, 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deși va nota, după cum singur ne atrage atenția, „stări supranaturale", „încordarea și ascuțimea simțurilor", „misticismul nebulos", „risipirea conștiinței", „viața visată asemeni visului de care îți amintești într-un vis", luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminți o clipă. Autorul va povesti din unghiul subiectului delirant, care găsește, pentru a-și exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie și uneori de o rară forță poetică. Evident, imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, și ceva din conștiința romancierului naturalist trece și prin proza sa, atunci cînd eroul povestirii sale ni se recomandă ca „un caz inte-

resant de umanitate", vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularităţile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcţiuni ale prozei literare : povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizînd cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcţiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu lui Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre mai noi.

Paradisul suspinelor este confesiunea unui nevropat, un ins purtînd povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind cînd în numele său, cînd la persoana a treia, uneori intercalînd mărturii străine, deplasîndu-se în diferite niveluri ale duratei, înaintînd sau revenind în timp, căci — ne previne autorul în comentarul cu care întrerupe din cînd în cînd confesiunea personajului său — „sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire mai mult de acuitatea impresiilor conţinute, decît de ordinea cronologică şi decît [de] logica expunerii" (p. 23). „Oboseala", „urîtul" sau „timiditatea" ajung să justifice trecerea de la confesiune la naraţiune, vorbirea cînd în numele propriu, cînd la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, „graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îţi prieşte" (p. 25). Disoluţia formelor logice ale compoziţiei atinge odată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că, în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conştiinţa abia mijeşte, Vinea obţine notaţii de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinţei în care Darie duce o existenţă părăsită a unui dement : „Timpul zace acolo ca o aşteptare pe urma unei tainice lipse". Cînd i se întîmplă să deschidă uşa vreunei încăperi : „Molii îşi iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare". Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului, ecourile aţipite ale odăii, dar „sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hîrtie pe covoare şi divanuri" (p. 10). Există totuşi o rezonanţă a tăcerii şi singurătăţii : „Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme" (p. 12). Cîte o amintire se insi-

nuează încet în conştiinţă şi „coboară vremile de somn, ca un călător într-o luntre". Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintîi, „ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi" (p. 15). Uneori, somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri ale acestei conştiinţe : „...Şi somnul şi-abate ciocanul de puf" (p. 28). În casa copilăriei lui Darie apăruse o femeie tînără, Lia. Doi bărbaţi prinseră „murmurul surd al fîntînii de sînge încuiată în statuia ei vie" (p. 37). Cînd, în ascunzişul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, „cu pasul lui Isus pe ape", traversează coridorul şi se mistuie în odaia unuia dintre amanţi, „Darie e năbuşit ca într-un sicriu cu garoafe". Tîrziu bîjbîie băiatul pe drumul către culcuşul său şi „se ghemuie în aşternutul rece ca luna de la fereastră" (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet „conştiinţa se regăseşte pe sine şi-şi reia tictacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere" (p. 48). Copilul îngălbeneşte şi răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură : „Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fîntînile, încetini ritmurile" (p. 50). Dar obsesia erotică nu-l părăseşte pe adolescent şi „castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpadă în care pătrunde sîngele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal" (p. 57). Din sugestiile singurătăţii, ale nopţii şi ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tîlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretînd senzaţii, vagi stări ale subconştiinţei. Se făcea că rătăcea „cu paşi de pîslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriaşele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vîrstnice şi cernite, cari în jurul meselor şopteau, nemişcat. O tăcere de seră stăpînea din prag în prag pe unde trecea Darie într-o misterioasă căutare..." Dar cuvintele şoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau, „fără înţeles, precum fără mireasmă sînt florile covoarelor de lînă". Deodată visul se precipită către sfîrşitul lui : „Îndată un ţigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfîrşitul visului. Alteori, un stol de domnişori în frac, înalţi cît lăstunii, cotropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie în-

cerca să alunge aceste viziuni. Senzația dulce că e vară și întuneric îl moleșea" (p. 26—27). Întreaga relatare a visului este o poemă cu variațiuni pe tema negrului, ca simbol al nopții, al singurătății, al tăcerii, efulgurat în viziunea grupului de bătrîne doamne cernite, șoptind cuvinte fără înțeles și în aceea finală a țiganului aurar sau, cu ritmica precipitată a sfîrșitului, a stolului de domnișori în frac cotropind scările sufletului, ca șirul de clape negre ale bemolilor sub mîna prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociații și corespondențe delicate pe care analiza abia dacă le poate cuprinde, dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranță.

Deși, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau cel puțin slăbirea funcțiunii realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparența externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ ; ele nu vor fi notațiile unui pictor, amator de culori și de efecte de lumină. Metaforele și comparațiile lui vor traduce viața adîncă a sentimentului, ca atunci cînd resimțind tot ce e măreț și august în trecerea unei nopți va vorbi despre „carele de palisandru ale nopții" (p. 17) sau, în simțirea misterului ei religios, va reține comparația neîncercată mai înainte : „Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir" (p. 21). Mai deseori însă senzațiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondențelor" baudelairiene, astfel încît aspecte ale ochiului sînt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepțiile unuia din simțuri sînt puternic crescute prin asociația cu intuițiile altuia, viziunea unei fîntîni de piatră înviată prin senzația frăgezimilor locului : „Curtea e aceeași, cu fîntîna de piatră, ca un mormînt spălat de șuvoiul de argint al răcorii" (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimțit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunînd din toate instrumentele ei : „Focul se înteți și prinse deplin, ca o orchestră în avînt" (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor : „Tălăngi se auzeau dogit. Vîntul le scutura pînă la pridvor sunetul, ca un parfum" (p. 81). Alteori însă se renunță la mijlocirile comparației și senzațiile contopite într-un bloc solidar

dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine și umede, prin care vîjîie vîntul : „Străbătui nesupărat curtea de cărbune și pornii fără țintă, printre două rînduri de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam ușurat. De-un vînt umed vîjîiau stelele" (p. 22). Stelele care vîjîiau de un vînt umed contopesc sonoritatea, lumina și frăgezimea într-o trăire complexă și unică.

În grupul fanteziștilor poate lua loc și Ion Minulescu, atît prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cît și prin contribuții mai recente, cum este romanul *Roșu, galben și albastru*, 1924, povestind împrejurări din vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial și fantast, complăcîndu-se în atitudini cinice, ajunge să-și dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpînită către divagația paradoxală. Fantezia bufonă a lui Minulescu vede într-o femeie „fața rumenă ca o turtă dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaștri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt și insinuant cu nările vizibile ca două lanterne de automobil și buzele cărnoase, obraznice și răsfrînte ca ghizdurile unei fîntîni" (p. 15). În timpul unei alarme aeriene i se pare că „gardiștii stau lipiți de ziduri ca niște *ex-voto*-uri pe care poliția capitalei i-a închinat sfinților Constantin și Elena, patronii Bucureștilor" (p. 30). Soarele apunînd în lunga perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparație : „Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braț de altet, în palma căruia soarele pare o portocală de Jaffa" (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginației estetului. „Gara Mogoșoaia e ticsită de lume. Bărbați, femei, oameni maturi și copii forfotesc, ținîndu-se de mînă să nu se piardă. *Orbii* lui Maeterlinck au reușit în fine să se reprezinte și în România" (p. 65). Pictura cubistă a timpului este evocată și ea, cu sprijinul neașteptat al unei figuri în text : „În sufletul meu, Bucureștii s-au prăbușit cu zgomotul surd și elocvența plastică a unui amestec de colori, linii, planuri și intenții dintr-o pictură cubistă" (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului și ale artei, por-

țelanurile de Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien și Kutany, parfumurile lui Guerlain, afișele ilustrate ale lui Toulouse-Lautrec, ba chiar și borcănașul cu crema Simon sînt elementele unui „bric-à-brac" în care fantezia scriitorului culege, dar nu alege. Cînd fantezia încetează să producă imaginile sale, intervine verva paradoxală, în improvizații pe care nu știm cine le oprește și din ce motiv: „Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil și prețios. Un lucru este cu atît mai scump cu cît este mai rar. Colecționarii de lucruri scumpe sînt tot atît de rari ca și darul special de a nu vedea la fel ca toată lumea. Cînd, însă, oamenii aceștia rari își expun colecțiile curiozității publice, mulțimea comună cască gura și sufletul fiecărui anonim simte nevoia să se înfrățească cu al celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sînt ca muzeele naționale" etc., etc. (*op. cit.*, p. 39).

Elementele cunoscute ale prozei fanteziste sînt sporite cu aporturi noi și grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Mateiu I. Caragiale. Dacă am vrea să stabilim o legătură între Mateiu Caragiale și tatăl său, marele Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic și pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* sau *Kir Ianulea*. Un filon nou, necunoscut lui Ion Luca, alimentează în tot cazul creația lui Mateiu și acesta este „estetismul, din care el extrage profuziunea imagistică, pictura lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor stranii. În *Remember*, nuvela din 1924, unde ni se povestește sumbra și enigmatica întîmplare a tînărului lord Aubrey de Vere, care își găsește moartea într-una din nopțile încărcate de păcat ale Berlinului de altădată, eroul povestirii îi apare autorului ca o imagine coborîtă din portretele lui Van Dyck sau Vander-Faës. Farmecul nordic al acestei figuri ieșea cu atît mai bine în relief, cînd povestitorului i se întîmpla să-l întîlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pînzele unui Ruysdaël, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă și cam întunecoasă, asemeni unei locuințe de burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereții căptușiți cu blane de stejar afumat și cu polițe pe care stăteau înșirate năstrape și ulcioare de Deelft (p. 38). Visul

fantastic al povestirii începe să se țească în acea atmosferă saturată de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din Iava și Antile, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca și cealaltă scriere a autorului, *Craii de Curtea-veche*, 1929. Nimeni n-a întrecut pe Mateiu I. Caragiale în descrierea nopții și amurgului. Uneori ni se evocă „lina boare a asfințitului (care) legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtîndu-le mireasma pînă la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori" (*Opere*, ed. Perpessicius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate: „Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vînt fierbinte cerca în zadar să risipească pîcla ce închegase văzduhul. Zările scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleele singuratice, trebuind uneori să mă opresc covîrșit de slăbiciune" (*op. cit.*, p. 44). Alteori este farmecul neliniștitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte: „Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorîte de argint-viu ce rînjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleieli, unde veghea o lampă așezată pe un colț de dulap — mai mult candelă decît lampă — abia lăsînd să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliș de smalțuri verzi, o lumină înăbușită, una din acele lumini, cari, după datinele vrăjitorești, sînt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții" (p. 46). Și mai departe: „Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aurevilly?" Dar sectorul imagistic al nopții nu este singurul în care reușește Mateiu Caragiale. Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul însuși numește „trîmba de vedenii" a acestei narațiuni, merită să ne reținã. Este mai întîi peisajul romantic cu ruini: „Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături

de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păragina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmînt de mușchiu, privesc zîmbind cum vîntul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fîntîni unde apele nu mai joacă". De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către „amețeala aprigă a culmilor, (de unde) lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet. ...La picioarele noastre, între costițe pleșuve și dîmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a rîurilor ce se pierdeau departe, în aburul cîmpiilor grase." Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere : „Un lung freamăt se înalță ca o rugăciune". Curînd însă iarna începea să viscolească și să geruie și călătorul se îndrepta către Sud, spre locurile denumite în stil clasic-abstract : „țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine", unde îl întîmpină mai întîi ispitele mirosului : „Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turle între funebri chiparoși". Și de unde chipul omului lipsea și din peisajul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga : „O grecoaică ne zîmbea dintr-un pridvor perdeluit de iasomie". Forfota omenească a porturilor din miazăzi se asociază : „Ne tocmeam cu negustătorii armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne amețea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfăț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadîne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei pînă cînd, copleșiți de toropeala cerului său de smalț și înăbușiți de vîntul Libiei, ieșeam la ocean". Drumul ducea mai întîi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum „razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeților de ghețari". Și după această viziune a Nordului

oceanic, în care apare și evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămețiri), întîmpinată atît de des la Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele Antile și, mai departe, către țărmurile indiene și chinezești, unde sunetul clopoțeilor din pagode produce această bogată aliterație: „Vîntul fierbinte alinta lin clopoțeii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani". Îmbelșugatele pagini din care am spicuit (*op. cit.*, p. 89 urm.) și care conțin ca o chintesență a descripționismului exotic, așa cum de la Alecsandri și Iorga nimeni n-a mai încercat, sînt compuse cu mijloace de evocare în același timp romantice prin profunziunea culorii, dar și clasice prin mulțimea epitetelor generale: „ruine semețe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere" etc. și prin armonioasele cadențe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetriescu, al cărui învățămînt va fi fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria națională [1], temperament paseist în mai multe feluri, complăcîndu-se să reînvie ceva din fastul stilistic al momentului lui Odobescu, Mateiu I. Caragiale ne vorbește desigur și prin reluarea vechilor și nobilelor procedee ale retoricei clasice, în care a turnat un conținut romantic prin culoare și modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerînd mai de aproape opera capitală a lui Mateiu Caragiale. *Craii de Curtea-veche* este o încercare de restituție a vechiului regim în declin, construit pe opoziția simetrică a două categorii: vechea aristocrație, în faza ei de disoluție boemă și estetă, perpetuînd amintirile de trufie ale sîngelui cuceritor, a anticelor „stirpe" domnitoare, după cum sună cuvîntul deseori și în mod caracteristic întrebuințat, într-o viziune a istoriei care amintește pe Gobineau, lume reprezentată prin Pașadia și Pantazi, apoi lumea nouă înfățișată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii și intenselor visări ale precedenților, poate din obscura atracție a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică și deznădăjduită a acestui tip de a

[1] Cp. *Prefața* d-lui Perpessicius, la *Opere*, 1936, p. 21, unde se face și apropierea dintre schițele pregătitoare ale *Crailor* și nuvelele istorice ale lui Odobescu.

degusta în tovărășia infamă spectacolul apusului său tragic și măreț. Ce este nobil și trufaș este bun ; ce este plebeian și laș, este rău. Acest maniheism moral, în spiritul nu numai al lui Gobineau, dar și al unui Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfîrșitul cărții, frumos moment al prozei fanteziste, în care craii de Curtea-veche, Pașadia și Pantazi, împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punțile arcuite spre Eternitate, precedați de dangtul scălămbăiat al lui Pirgu : „...Răscumpărați prin trufie, aveam să ne redobîndim înaltele locuri" (p. 186). Dar acestui maniheism moral, distingînd limpede între bine și rău, îi corespunde și un maniheism al vocabularului, din care scrisul lui Mateiu Caragiale își primește una din pecețile ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-veche*, să fie construit mai limpede din resursele contrastante ale lexicului. De o parte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului : „grav", „nobil", „pur", „venust", „demnitate", „mărinimie", „avînt", „duh", „nostalgie", „fermec" etc., de cealaltă parte, termenii josniciei, ai urîțeniei fizice și morale, ai viciului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă că vechea influență a împrumutat limbii noastre multe din nuanțele disprețului : „trăsneli", „toane", „beteșuguri", „spurcat", „scîrnav", „mardeiași", „tîrfe", „codoși", „țațe", „teleleici", „sanchiu", „rable", „geamale", „baldîre", „balcîze" etc. Puterea de a adora și aceea de a urî și, mai cu seamă, de a disprețui sînt cei doi afluenți care se varsă în albia *Crailor de Curtea-veche*. Iată, la cîteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, și acela al personajului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero și Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată : „În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvîrșire, grădina dezvelea spre seară, cînd se însenina vremelnic, frumusețí nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare

al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmalîc, el își ațintea privirea asupra albei scînteieri a luceafărului răsărind" (p. 87). Vorbirea lui înfloritâ și savantă de om, „adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor", „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor" (p. 89), sună ca o muzică: „vorbea măsurat și rar, împrumutînd spuselor cît de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald, pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măestrie. L-am însoțit ascultîndu-l cu o plăcere crescîndă în umbra acelei seri aproape mistice căreia el îi răsfrîngea în ochi albastrul adînc și în întreagă făptura sa liniștea nesfîrșită" (p. 87). Pirgu apare într-acestea în tovărășia lui Pașadia, „mai tînăr mult (decît acesta), coclit însă și buhav, (legănînd) pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rînjitoare și botoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintîi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorîtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astîmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi" (p. 95). Și cînd în grupul eteroclit, craii de Curtea-veche încep să depene firul visărilor lor de esteți, din vremea Craiului-Soare, cu Berwick la Kehl și cu Coigny la Guastalla, din aceea a „dulceții traiului", la Herrenhausen, la Schönbrunn și la Ermitage, cînd craii se războiau pentru Rameau și pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit: „Ia mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de muieri". Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestînd respingere pentru tot ce e „venust și pur", erau „femei schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupețe, huidume și namile rupînd cîntarul la Sfîntul-Gheorghe, geamale, baldîre, balcîze" (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanțelor și nici un alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Mateiu Caragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice și de acea virtute a disprețului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stîrnește și o întărîtă mai aprig.

IONEL TEODOREANU, EM. BUCUȚA, CEZAR PETRESCU, GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat la scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noștri o emulație, pe care se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul Întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferință în cadrul sumar al schiței și nuvelei, exemplul lui Rebreanu trezește în cea mai mare parte a prozatorilor noștri aspirația către romanul de amplă compoziție, „fluvial", după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice și sociale a lui Marcel Proust, încît puțini sînt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puțin un roman în două volume, după măsura impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică și estetă, la romanul realist, cu pictura mediului urban și a „lumii bune", în care se continuă vechi deziderate ale lui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem. Theodorescu și N. Davidescu, reflectînd drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agîrbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Em. Bucuța, Jean Bart, Victor Ion Popa, George Mihail-Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sînt numai cîteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfășurare. Este sigur însă că oricare

ar fi deosebirile de nivel estetic ale atîtor opere, din sforțarea conjugată a autorilor lor, procedeele de compoziție și puterea de observație, cunoașterea omului și o societății au cîștigat mult, și fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit încă momentul de a considera mișcarea mai nouă a romanului românesc în toată întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelele create vor obliga de aci înainte pe orice prozator la eforturi de invenție, de adîncire psihologică și de compoziție artistică, în lipsa cărora producția respectivă ar avea un caracter întrecut. Noua mișcare a romanului românesc a fost factorul care a adîncit perspectivele istorice ale întregii literaturi în proză de dinaintea anului 1920. În periodizarea viitoare a literaturii românești, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrînge la analiza cîtorva din momentele lui, spicuite în operele mai de seamă ale cîtorva din autorii amintiți mai sus. Este vorba de a izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producții. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observația și cunoașterea omului și a societății, care dă întregului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica și după cel de-al doilea, inițiat de B. Delavrancea și Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează cîte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic", perpetuînd ceva din atitudinile și mijloacele celui de-al doilea realism sau profitînd de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele „artistice" ale celeilalte tabere, lucrînd pe „viu", preferînd, în formele lui extreme, documentul neelaborat artificiului compoziției.

Din prima tabără se cuvine a menționa mai întîi pe Ionel Teodoreanu, care, în *La Medeleni*, 3 vol., 1925—1927, dă prima mare replică romanului lui Rebreanu, speculînd dealtfel motivele altui mediu și utilizînd cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților,

printre care știe să distingă și să învie temperamentele individuale, evocînd o lume idilică și patriarhală, în care nu există decît caractere „simpatice", un mediu social de stricte și consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinși exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi și fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo" moldovenesc, rămas pînă mai tîrziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum, cu prilejul romanelor lui Paul Bourget, s-a observat că oamenii lui sînt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămînem nedumeriți cum pot să se dezvolte în izolare totală de celelalte împrejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea unei lumi cu totul grațioase și libere, în care copii și adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii și în care adulții le dispensează ocrotirile și mîngîierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii și a silniciei. Desigur, s-ar putea spune, copilul este omul înaintea vieții sociale, și acolo unde făptura lui stăpînește scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluînd însă parte la viața societății, copilul o simte și o înțelege dinafară și sufletul lui are adîncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă să pună în scenă, reproducînd lungi dialoguri și notînd din cînd în cînd, cu pătrundere, nuanțele replicilor, intonațiilor și subînțelesurile. În felul acesta, el reia mijloace mult folosite și afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaște, la diverși autori, mai multe modalități. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice, cînd povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducîndu-ne vii în față pe oameni, făcîndu-ne să auzim oarecum vocea lor și să ne scutească astfel de sarcinile analizei. În intuiția schimbului de replici se obține atunci echivalentul mai expresiv al mișcărilor interioare ale oamenilor și al raporturilor care se țes între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* cu funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintîi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atîtea ori al lui Caragiale, al ironiștilor și umoriștilor, al

lui Pătrășcanu, Cazaban și Brăescu, și al lui Ionel Teodoreanu. Desigur, în schițele sumare, dizolvarea povestirii în dialog este un procedeu care funcționează fără greutate, din pricină că narațiunea faptelor și faptul narațiunii pot coincide în întregime, cît privește durata lor. În romanul de compoziție însă, în acela care acoperă lungi intervale ale timpului, sînt momente în care autorul este obligat la *racourci*-uri analitice, cu reveniri în urmă explicînd împrejurările care prepară un eveniment, cu considerații generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului. În momentele acestea, poetul dramatic și regizorul fac loc povestitorului, filozofului și poetului liric. Se vorbește cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. În realitatea privită de aproape, genurile se amestecă și romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziționale a lui Teodoreanu îi repugnă însă *racourci*-urile și intermediile povestirii și ale reflecției, încît romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate spune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schițe. Chiar episoadele unitare mai lungi sînt astfel fragmentate, mai întîi din dorința de prezentare directă, cu excluderea articulațiilor mai puțin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Medeleni*, episodul vizitei pe care Olguța și Monica o fac lui moș Gheorghe (I, p. 119 urm.). Întîi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulceții de nuci, apoi a citirii din *Biblie*, apoi a fesului etc., și din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintează, se constituie în schimb o „atmosferă", ceea ce, pentru un romancier cu atîtea tendințe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important.

În intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparații, metafore, remarcate de atîtea ori în scrisul lui Teodoreanu și în care s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundența acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gîndirii sau aparenței intervine și analogia lor sensibilă, pusă la dispoziție de o imaginație neistovită. Imagismul contemporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor ar caracterul unui fenomen neobișnuit. Continua lui secrețiune ne uimește. După

Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantezia cea mai productivă în direcția creării de imagini. Dar Arghezi scrie o proză evocativă și imaginea este, în raport cu funcția normală a acestei producții, un mijloc adecvat, în timp ce Teodoreanu scrie romane și, judecată după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație. Căci imaginea lucrează mai bine atunci cînd apare cu intermitență, detașîndu-se pe un fond neutru și ca expresia unui moment de tensiune, în care puterile vizionare sînt puse în activitate. Imaginea are, în psihologia omului, un caracter eliberator, și poate ceea ce lipsește modului lui Teodoreanu de a o întrebuința este tocmai intervenția ei oricînd și oriunde, nu numai acolo unde ideația se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe ale cărei date scriitorul este totuși ținut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm. Mintea lui este „un polipier de imagini", după definiția de atîtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor*. Dănuț înalță un zmeu: „În urma lui, mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic". Cozile zmeului „se alintau feminin în larg, dezmierdînd puterea vînturilor". Un vînt se stîrnește: „colbul se luă la trîntă cu șoseaua". Șeful gării își îmbracă în grabă haina, mîna lui răzbește „prin tunelul de alpaca albastră" al mînecii. Dănuț privește cum funcționează aparatul de telegraf, „loo-ping-the-loop-ul lent al benzii de hîrtie ciuruită de pe rotița telegrafului". Apare trenul, „un punct negru, dușmănos ca o gură de revolver încărcat". Locomotiva trece de gară: „Îngrozitor de supărată pe gară, mașina trecu înainte" (I, p. 6—12). Toate aceste comparații și metafore, văzute dealtfel din perspectiva personajului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, și numai abundența lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci cînd imaginile nu sînt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmărește mai cu dinadinsul. În sfîrșit, o comparație sau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar și sentimentul care operează legătura, nuanța de sensibilitate care

face posibilă asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanță de sensibilitate este deseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu ridicînd pălăria de pe părul Monicăi: „...surîse părului descoperit: era auriu cum sînt numai pletele de soare, pe care copiii vînători de fluturi le găsesc prin iarba crîngurilor, zîmbind sub pălăria lor, în locul fluturelui după care au azvîrlit-o" (I, p. 13). Trăsura aleargă pe șoseaua care taie cîmpul înflorit: „pe-alocuri s-alungau atîția maci, de parcă toate pozele Scufiței Roșii din cărțile de basme porniseră însuflețite, lăsînd albe paginile, rumenind cîmpiile..." (I, p. 18). Moș Gheorghe înfloreşte cosița Olguței: „cuprinzînd c-o mînă hățurile încrustate cu mînile Olguței, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofiță sălbatecă și binișor înfipse în pletele întunecate ale Olguței roșul luceafăr al dedeochiului" (I, p. 9—20). Fluturii, razele de soare, Scufița Roșie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche și manifestă un sentiment fără vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sînt totuși acele ale calităților lui. Nu atît lipsa, cît abundența o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viață proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decît cu participare.

Un autor care manifestă unele afinități cu Ionel Teodoreanu, în tendința comună de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoil Bucuța, căruia proza noastră mai nouă îi datorește în primul rînd anexiunea unui sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a lui Ion Pillat. În *Fuga lui Șefki*, 1927, povestea unui băietan turc, care, purtat de vehemențele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii moleșitoare, într-o luptă care se dă mai întîi cu sine însuși, apare talentul unui ochi plastic, procedînd însă nu atît prin sclipire imagistică, cum lucrul se întîmplă la Teodoreanu, cît prin bogate descripții, alunecînd adeseori către minuția laborioasă. Iată, de pildă, momentul în care Șefki coboară legat de frînghia, încredințată unor camarazi de jocuri și unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete: „Șefki alunecă spre culcușul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere și de semințe pipărate i se scuturase

în cap și-l înecase. Fluturi mici, pestriți, și lăcuste cu aripi roșii tresăriseră din toate părțile. Piatra, pe sub mușchiul ei de piept păros, se umpluse de mișcare. Cîte o șopîrlă își ținea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai gușulița i se bătea zvîcnit. Pînă pierea pe neașteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste stăpînului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în măruntaiele cetății. Frămîntări șerpuite ale tufărișului arătau fuga prin adăposturi și a altor vietăți, cu solzi sau cu blană. Din cînd în cînd apa suna departe și înfundat, de căderea melcilor sau a bucăților de moloz" (p. 43). Procedeul imagistic este deci cu totul altul decît la Teodoreanu și s-ar putea spune că, pe cînd filiațiile acestuia din urmă urcă pînă la metaforismul lui Delavrancea, Bucuța se leagă mai degrabă de arta descriptivă a unui Macedonski. Pe de altă parte, pe cînd Teodoreanu folosește cu multă preferință dialogul, pe care îl stăpînește cu virtuozitate, în romanul lui Bucuța, oamenii nu vorbesc cu naturalețe, replicile lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuța este în schimb un om cu multe cunoștințe, un spirit învățat și exact, deprins cu metodele observației, și împrejurarea aceasta explică abundența notației substantivale, lucrurile înseși mai mult decît impresiile subiective în legătură cu ele părînd să fixeze atenția sa. Caracteristică în această privință este descrierea înghețului care îl cuprinde într-o noapte pe Șefki: „Șefki nu se mai mișcă. Rămase multă vreme așa. Era fără viață și negru în frunziș, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. Înghețа. Își simțea oasele goale, mărgelele și nodulețele palmei, încheietura pumnului, fluierele brațului, ciolanul umărului, coșul pieptului, șurupul știrb de lemn al șirii spinării, aripile șoldurilor, fără carne și fără zgîrciuri" etc. (p. 128). Mulțimea detaliilor concrete ale acestei descrieri cvasi-științifice, cu abundența ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact și prob, niște calități de care tocmai epoca noastră, cultivînd improprietățile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sînt construite cu o largă întrebuințare a dialogului, care strîmtează în proporție spațiul pe care și-l rezervă comentarul și povestirea autorului, acest spațiu este mult mai dilatat la Cezar Petrescu, care își analizează personajele cînd strămutîndu-se în

interiorul lor, cînd privindu-le dinafară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins sau a unei situații. Întinsul loc destinat comentarului și narațiunii acordă unui roman ca *Întunecare*, 2 vol., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză și de reconstrucție a unui moment important al societății noastre, Războiul Întregirii cu epoca de înfrigurare care l-a precedat și cu dezamăgirile apărute mai tîrziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contemporană a romanului, Cezar Petrescu este, fără îndoială, acela care dispune de cel mai întins cîmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta și stufoasa construcție a *Întunecării*, unde un mare număr de personaje, cu fizionomii individualizate, își trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *Întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte și alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul diriguitor pare să fi fost epopeea naturalistă a lui Tolstoi, *Război și pace*, sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a lui Flaubert în *Madame Bovary*, operînd cu un număr restrîns de personaje și construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar, pe cînd și la Balzac, și la Tolstoi, și la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferență demiurgică față de creaturile sale, așa încît rămîne totdeauna o problemă oarecum insolubilă a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuși, cu atitudinile și sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura lui Radu Comșa îndeplinește incontestabil acest rol, și prezența lui de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățișînd un mare număr de situații și reacții sufletești, este drept a spune că nu coboară niciodată în adîncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depășește uneori nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu

Coşma străbătînd într-o caldă zi de vară străzile Bucureştilor : „Îl priviră lung două femei ; una se întoarse spunînd ceva tovarăşei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noaptea ; i se vedeau pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. Îşi amintea de undeva figura. Sînt multe figuri pe care le recunoşti, fără să le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întîlnite pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oamenii cu bucurii, cu griji... Ciudat : atîţia cîţi trec pe lîngă tine, fără să ştii cine sînt, ce duc cu ei !... Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de fetiţa de şcoală, cu ghiozdan şi coada pe spate. Domnul cu barbişon alb, care priveşte în vitrina magazinului cu ghete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripţia din jumătate de titlu : *L'Indép...* Ofiţerul care-şi admiră cizmele de lac. Şi doamna încărcată de pachete, cu copilul de mînă, nehotărîndu-se să traverseze... Cîţi din aceştia întîlneşti într-o zi ? Două mii, trei... Nenumăraţi. Ce-i aşteaptă acasă ? Ferestre cu perdelele trase ; un cîine îi întîmpină gudurîndu-se ; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au duşmănii de moarte şi se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întîmple niciodată, şi sufăr pentru cine ştie ce dureri, pe care chiar dacă le-am şti, ni s-ar părea cu desăvîrşire indiferente..." Şi mai apoi : „Toţi sînt taine închise, ferecate cu şapte peceţi". În fine : „Acesta e adevărul cel teribil. Trăieşti cot la cot cu semeni de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoşti nici cît ai avea-o pentru o vietate din altă planetă, ori din altă epocă geologică..." (I, p. 39—41). Aceste observaţii, această uşoară filozofie împrumutată lui Radu Comşa nu porneşte desigur din adîncimile lui. Radu Comşa gîndeşte şi simte convenţional.

Într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu foloseşte adeseori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziţie de aluzia literară, de arte, de ştiinţe, feluritele asociaţii pe care i le procură o curiozitate cam răspîndită. Iată, la cazinoul din Constanţa apare o portugheză : „O portugheză, exclamă Luminiţa recitînd *Larousse*-ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă

republică situată la extrema Ibericei !... Capitala : Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poeții simboliști. Oraș însemnat : Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfîrșit, patria apei de păr, a lui Camoëns și doñei Ines de Castro !... Pentru rest și detalii precise, adresați-vă domnului, care-o face pe mironosița. Vă poate delecta și cu un Fado do amor, din repertoriul popular..." (I, p. 7). Un alt personaj își amintește vizita sa la Muzeul Oceanografic din Monaco : „E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu priveliște la cincizeci de metri deasupra mării și cu minunate decorațiuni de mozaic și vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din mitologia greacă ? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauți... Tot felul de larve urîcioase, viermi părosi, crustacei dezgustători și gîngănii, să nu le vezi cumva prin vis !... Bietul Omer, nu și-ar mai recunoaște divinitățile !..." (I, p. 14). Științele, foarte mult puse la contribuție, dau explicațiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertații doctorale, debitată însă cu zelul unui școlar. Este oare știința imorală ? „Nu e nici morală, nici imorală, zîmbi dascălul de științe, de astă dată el cu compătimire și ironie față de asemenea erezii comune. Nu e morală, nici imorală, fiindcă nici natura nu e morală ori imorală. E indiferentă ! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusic ucide fulgerător. Sînt realități, pe care știința le constată, le verifică și cîteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu cîteva impurități, atît știm sigur" etc. (I, p. 15—16). Atîtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personajelor, în lipsa unei imaginații care vede mult, trebuie să dea varietate stilului, o însușire mult cultivată, după cum s-a văzut și mai sus, de către autor.

Cu Gib I. Mihăescu reapare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viața obscură a subconștientului. *Rusoaica*, 1930, o scriere în care pot fi studiate toate tendințele artistice ale lui Gib Mihăescu, conține analiza obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care, în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la sfîrșitul războiului trecut, atunci cînd bătrînul fluviu [...] era în fiecare noapte trecut de noua migrațiune a popoarelor,

așteaptă să-i apară femeia mult rîvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectorul expresiilor forte, cu adjective precum : „brusc", „sufocant", „dîrz", „sterp", „strașnic", „drăcesc", „sinistru", „năprasnic", „enorm", „impetuos", „agitat", „vehement", „crud", pentru „aspru", cu verbe ca : „a îmbrînci", „a copleși", „a țîșni", „a străpunge", „a împunge", ba chiar „a horipila", cu substantivele : „năprăsnici" și „năprasnă", neliniște", „rînjet", „cruzime", „sarcasm", „paroxism", „groază", „nebunie", „țîșnituri", „dezastre" etc. Sfera verbală a lui Gib I. Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite, cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpînește multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului : amintirea Niculinei, înlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedește locotenentul Ragaiac, „înfiptă ca un stîlp de jar în creierul meu" (p. 55). Despre o altă femeie ni se vorbește ca despre „somiera lăptoasă a corpului Mariucăi" (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars „de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensă caracatiță, gata să mă apuce cu chica ei enormă de nenumărate și flexibile picioare" (p. 85). Senzația organică, deși nu cu frecvența semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe care le-am spicuit și în paginile acestuia, apare și în *Rusoaica :* „Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coșul pieptului cu lovituri de ciclop" (p. 86) sau : „eram sufocat : mă mir cum bătăile de berbec ale inimii nu se auzeau de la o distanță așa de mică" (p. 87). Cînd pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat : „Șovăii amețit și simții cum tot aerul curat de deasupra se desface ca o tencuială stricată și cade, astupîndu-mă sub moloz" (p. 93). Vîntul urlă afară : „Auzirăm vîntul hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri grele, cu chițcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de șobolani enormi, în număr nesfîrșit" (p. 121). Fantezia lui Gib I. Mihăescu îi oferă imagini de groază, halucinante, care, împreună cu asociațiile legate de vocabularul pe care îl întrebuințează de preferință, creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihăescu este un ingenios observator al aparenței umane. În timp ce, prin tălmaciul său, ia interogatoriul noilor-sosiți de peste Nistru, Ragaiac mărturisește că „după ce sfîrșeau, le răspundeam și eu, adulmecînd ca un veritabil căpitan de haiduci aspectele fizionomice pe care le produceau pe fețele lor cuvintele mele" (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai șiretenia unei căpetenii de haiduci, dar și subtilitatea unui detectiv abil. Cînd Niculina, soția contrabandistului, țesînd mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărțite : „Mă uitai adînc în ochii ei, observă eroul care se spovedește, să văd pînă unde jocul apelor din funduri era al sincerității și de unde începeau cercurile minciunii și ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fîntîni fără sfîrșit ? Atîta doar înțelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puțin, ondula și creștea acolo și pentru sufletul meu" (p. 108). Cînd nu este aparența fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întîmpinăm portretul compus, măestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanțe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova : „Micul ei nas puțin gîtuit spre vîrful care căuta în sus și o dispoziție spre rîs a pomeților stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer strengăresc, foarte simpatic dealtminteri, accentul tragic al sprîncenelor îmbinate pe ochii fără fund și priveliștea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase și schimbătoare sub incidențele luminii — ca fumul de cățui al unei divinități negre — din împletirile leneșe ale căruia apărea figura cea cu două măști" (p. 16). Altă dată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte : „Îl cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure și multe, nesimetrice ; ochii mici sub smocuri aspre de sprîncene. Sub nasul gros, de formatul și coloarea unei pătlăgele vinete, individul era spîn ; dar de-o parte și de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase și rare încălecau colțurile buzelor. Fălcile, de asemenea, i-erau golașe, dar și în vîrful bărbiei și dedesubtul ei se zburleau ca niște ace înfipte în perinuță aceleași țepi aspre și rare" (p. 217).

Ochiul care vede atît de bine chipul omenesc surprinde și aspectele naturii, în mărețe peisaje scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului : „Un frig aspru și posomorît se lăsase de cîteva zile și apele le-

neşe ale fluviului prinseră pojghiţă pe maluri. Apoi într-o bună dimineaţă valea se drapă întreagă în veşmînt de nuntire. Un vînt greu şi întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit şi soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeţi. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie şi încete ca nişte hoarde adormite în şea. Pe maluri însă începutul îngheţului se amuza să descrie festoane albicioase şi neregulate de pojghiţă, suprapunîndu-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra şi pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta încă zile în şir, pînă cînd îngheţă el însuşi şi căzu la pămînt, şarpe de sloi, care se preface în bucăţi. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile şi candidele-i dune şi Nistrul încremeni însuşi, iar văzduhul rămase tot posomorît." Şi după această descriere, în frazare bine cadenţată, cu sfîrşituri de frază, întrebuinţînd materialul imagistic al pitorescului local, cu „hoarde adormite în şea" şi cu „năvala căzăcească" a vîntului dinspre răsărit, iată şi convoiul năvălitorilor, defilînd parcă în lumina unei alte planete decît aceea pe care se adăposteşte viaţa: „Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nici o faclă, la această înmormîntare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate pînă la extrem, dau împrejurării toată aparenţa sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopţile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă: stelele fixe nu mai tresăreau de nici un suflu şi în gerul interspaţial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi — figuri rude şi bărbi grele, ochi secaţi de orice speranţă — ca printr-un peisagiu lunar" (p. 136—138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăescu este una din cele mai de seamă în generaţia sa. Folosind convenţia literară a romanului-confesiune, scormonirea psihologică ia la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-l urmărim în procedeele sale. Iată episodul în care Ragaiac, găsindu-se în prezenţa Niculinei, soţia contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuşi se sim-

ţea legat printr-o puternică pasiune a cărnii. În drumul către casa Niculinei nehotărîrea dacă trebuie să-i aducă brutal vestea arestării soţului sau dacă trebuie s-o amîne pe cît s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situaţia : „În suflet îmi furnica, în acelaşi timp cu nerăbdarea cea mare, o stînjenire, o dorinţă de întîrziere, cu cît distanţa se micşora ; în sufletul meu curgeau două cuiburi de furnici în sens contrar". Cu această frămîntare, Ragaiac intră totuşi în locuinţa Niculinei, odată cu vîntul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor neliniştiţi : „Intrai cu întunericul şi cu o volbură bubuitoare de vînt, tragic şi calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripă de nor" (p. 119). Mărturisirea este făcută, şi cînd, după notarea mai multor oscilaţii ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-aci înainte se putea aştepta oricînd, zîmbetul laşităţii i se aşază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine : „Mă apropiai cu pas ferm de dînsa, tăindu-i ieşirea, cu buzele mînjite de un rînjet fricos" (p. 123). În tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notaţie de un gen mai vechi, cunoscut de la Caragiale, acompaniamentul naturii : „Vîntul bubui deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă pieziş şi se îndreptă în zbor fîlfîitor. Îl ascultarăm cum se îndepărtează tot mai mult pînă cînd nu se mai auzi." Dar tot atunci Ragaiac îşi arată stîngăcia lui încurcată, pe care o corectează printr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărîrea lui de a stăpîni situaţia, de a face act de autoritate calmă : „Dacă vreau, te arestez şi pe tine, îi strigai, cînd fusei pentru a doua oară repezit în părete. Ea-mi răspunse cu un surîs atît de amar, de dispreţuitor şi de sfidător, că-mi fu ruşine de această ameninţare. Nu mai era nimic de pierdut : mă repezii înainte orbeşte. Şi dădui peste un scaun... Pe care-l ridicai şi mă aşezai..." (p. 123—124). Şi pînă la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care opreşte răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari", în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul dintre cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuşi, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.) în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personaj folosit mai tîrziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu vorbirea lui plină de umilitate pioasă şi de rezistenţă pasivă, în care ni se pare a desluşi şiretenia unui ins format în lungul trecut al unei societăţi întemeiate pe dispreţul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adîncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte răspunsuri decît acele ale înjosirii consimţite, prin care scînteiază viu umorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unui ins care nu poate să se determine în nici un fel este totuşi adînc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sînt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei*, romanul prin care slavismul vecin, resimţit nu numai ca pitoresc, dar şi ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră.

Nutrit din experienţa Războiului Întregirii, alături de *Întunecare* şi de *Rusoaica*, dar dintr-o apropiere de încleştarea luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare şi romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, 2 vol., 1930, o scriere în care arta analizei cîştigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie Ştefan Gheorghidiu, care, odată cu războiul, trăieşte agonia şi moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecţii psihologice de mare fineţe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, cea ce izbuteşte mai bine autorul *Ultimei nopţi de dragoste...* nu este atît afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei, cît exactitatea aproape ştiinţifică în despicarea complexelor sufleteşti tipice. Întocmai ca moraliştii clasici, dar, evident, în primul rînd cu mijloacele de naraţiune şi prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămureşte elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat „spirit de geometrie". Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpînire pe sufletul lui Gheorghidiu, tînărul însurat de curînd (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobeşti, într-un grup numeros şi vesel,

Gheorghidiu observă apropierile în progres dintre soția lui și un „vag advocat", descins de curînd din cabaretele Parisului, de unde adusese știința noilor dansuri. Încă din momentul în care tînărul menaj fusese anexat de vesela „bandă", Gheorghidiu observă că începe a fi comparat, mai întîi ca ținută fizică, cu „dansatorii" cercului. „Aveam pe urmă manșetele prea largi și cu colțurile sucite în afară (își amintește autoanalistul), pe cînd, «dansatorul» pe care-l priveam avea manșetele bine întinse, mici, care-i prindeau mîinile ca niște cătușe de mătase." Ghetele îi erau mai scîlciate, părul mai puțin îngrijit, hainele mai uzate : „N-ar fi bine să-ți comanzi azi sau mîine două costume noi ?" îl întrebă într-o zi soția. Comparația fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Cînd excursioniștii se așază în automobile, soția lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator". Și deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie „o voluptoasă incursie în viața celorlalți, pe contul nostru amîndorora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus". Refuzul intimității este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonații care vor să spună desigur mai mult decît ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe : „Dacă mașina era să calce un cîrd de gîște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A ! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decît spunea". Soția lui Gheorghidiu avea o taină ; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator", nu la stînga, către soț. Pe drum, o pană de motor oprește automobilele și femeia se lasă cu plăcere fotografiată de tînărul veșnic „asortat", desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu brațele încărcate de flori, ca „o icoană împodobită". Cochetăria intră în scenă. Ajunși la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărășia plăcută. Și deodată iubirea care suferea se transformă în disprețul lucid : „Sînt cazuri, se analizează Gheorghidiu, cînd experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă subt un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, subt o madonă crezută autentică, originalul : un peisaj și un cap străin și vulgar." Cînd a doua zi se prezintă cu întîrziere

la masă, ea găsește liber, rezervat, locul de lîngă tînărul dansator. Taina suferinței lui devenise deci publică : „Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul". Și Gheorghidiu se simte suit pe „un piedestal de ridicul", ceea ce sîngerează pentru întîia oară amorul lui propriu. Femeia îi dăruiește totuși o mîngîiere grăbită : „Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru..." Orchestra începe să execute un cîntec nou, pe care cei doi, deveniți acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomoreala lui Gheorghidiu devine atît de evidentă, încît o vecină îi adresează întrebarea maliţioasă : „Ești gelos ?" Și cînd observă interesul cu care soția lui ascultă din gura tînărului explicațiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre felurite motoare de automobile, o comparație concludentă i se prezintă din vremea cînd logodnica îl însoțea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiții nu s-ar fi produs. O doamnă cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să i-l servească, pînă cînd soția lui Gheorghidiu i-l toarnă ea însăși, căci ea „simțindu-se preferată și stăpînă, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerșetori pe picioare". Cînd, deodată, ușuraticul curtezan pare a oferi atențiile sale unei alte doamne, suferința pune stăpînire și pe soția lui, declanșînd în sufletul lui Gheorghidiu curentul unui fel de duioșii, repede întreruptă de sentimentul singurătății mai adînci, căci nu numai bucuriile, dar și durerile se țeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghidiu. Iar cînd se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoștința pentru femeia frivolă și o stranie liniște vin să-l aline. În sfîrșit, cînd intimitatea, atîta vreme imposibilă, se restabilește noaptea tîrziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistență uimitoare. „Ce să-i reproșez ?" se întreabă Gheorghidiu în fața femeii gata să ia inițiativele luptei. Nici un fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci „tot ce e sens, tot ce e adevărat, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propoziţiuni, ca aburul prin țevile plesnite". Și o oboseală, o senzație de sfîrșeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veș-

tede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie. Îmbelșugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras, dealtfel, toată bogăția observațiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator", cu comparațiile defavorabile soțului, cu căutarea intimității noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoință compensatorie arătată soțului, cu parada siguranței de sine în fața rivalei posibile, cu suferința dezamăgirii trecătoare, pînă la agresivitățile finale, tot atîtea stări reflectate de oglinda limpede a soțului gelos, evoluînd el însuși prin sentimentul stînjenirii, al singurătății morale, al disprețului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al recunoștinței și liniștii care i se substituie, pînă la oboseala urmînd neputinței de a cuprinde făptura de abur a sentimentului tulburător. Știm bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufletești, ce note face să răsune pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiția unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripția lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei" veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate și distincție. Sentimentele nu ne sînt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraționale ale sufletului, ci ca consecințele unor acte de reprezentare și de judecată. „Atenția și luciditatea, explică Gheorghidiu în spirit stendhalian, nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum dealtfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sînt, neapărat, și ultralucizi" (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gîndește și analizează.

Acestea fiind pozițiile lui Camil Petrescu, se înțelege care va fi materialul plastic întrebuințat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții, imaginea intelectuală, altceva totuși decît alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Cînd, în timpul unei discuții, Gheorghidiu constată deosebirea dintre ideile exprimate de convorbitori și propriile lui concepții asupra subiectului, „simplismul convins al acestei discuții,

observă el, mă făcea să surîd nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roşul cade alături de conturul negru" (I, p. 13—14). Natura lui pasionată şi stîngace îl face pe Gheorghidiu să ne propună următoarea comparaţie : „Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greşeli, ca un jucător la ruletă, care, încercînd să se refacă, mizează mereu în contratimp : de două, trei ori, pe rînd, roşu şi trece apoi pe negru, tocmai cînd acesta nu mai iese, revine şi aşa la nesfîrşit, cu îndîrjire" (I, p. 17). Gheorghidiu întrebuinţează o dată expresia „nelinişte metafizică", şi tînăra lui soţie îi cere mai tîrziu explicaţii asupra înţelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzată : „M-a mirat, lămureşte el, că a reţinut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursionişti un obiect de curiozitate colorată, în muzeu" (I, p. 95). Nici una din aceste imagini şi celelalte multe din aceeaşi categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea" aparenţe, ci a „înţelege" gînduri şi situaţii. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi şi Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după imaginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcţia de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc., iată imaginile intelectuale ale lui Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu, nici un alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în naraţiunile şi analizele sale atîtea idei generale. Cînd Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuţii asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucneşte : „Cum să admiţi formula de metafizică vulgară, că iubirea sufletească e o conjugare de entităţi abstracte, cari cînd se desfac se regăsesc, în aceeaşi formă şi cantitate, ca înainte de contopire ?" (I, p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul : Din doi litri de apă şi sare se pot izola cantităţile exacte ale celor două corpuri amestecate, dar femeia nu-şi poate retrage, după voinţă, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mai tîrziu, fără comparaţii lămuritoare : „Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă" (I, p. 24). Teorii livreşti intervin adeseori în reflecţiile studentului în filozofie : „La origină (Bergson are

neîndoios dreptate) inteligența n-a fost decît un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru" (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decît pentru copiii săi, căci ne spune nepotul filozof: „O explicație, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decît în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejdile, actele și atitudinea în decursul vieții" (I, p. 81). Și cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoștea în felul acesta decît pe copiii săi. Într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filozofiei, de la hilozoiști la Bergson, debitat de zelosul învățăcel tinerei neveste, într-o seară de intimitate conjugală. „Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că nu toți oamenii visează după aceleași regule?" întreabă nevasta. Și soțul: „Asta s-au întrebat și ceilalți filozofi, cetind pe Kant. El spusese că există o «conștiință în genere». Dar, se vede că e prea puțin... Pe tine te mulțumește această afirmație, căci pe confrații tăi într-ale filozofiei nu..." În același moment junele zelator într-ale filozofiei și amorului se pomenește „cu amîndouă pernele de puf și dantelă în cap" (I, p. 111). Astfel de eclipse ale bunului-gust, la un autor de valoarea și însemnătatea lui Camil Petrescu, rămîn o simplă ciudățenie.

În *Patul lui Procust*, 2 vol., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziției au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste...* era un roman compus la persoana întîia, în forma povestirii și autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă de-acolo pe direcția uniliniară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgil în *Eneida*. *Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personaje deosebite, relative la aceleași evenimente și completate cu unele din scrisorile pe care ele le primesc și cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situațiilor și ale caracterelor prin încru-

cișarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist; el pare a ști că ceea ce numim „adevărat" este totdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar, în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce și motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merită s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care le însumează *Patul lui Procust* sînt datorite unor oameni care nu fac profesie literară și pe care autorul, convins că în literatură, ca și în teatru, diletanții, prin prospețimea manifestării lor, neconstrînsă de disciplinele tradiționale, sînt mai interesanți, îi provoacă să noteze ceva din viața lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziția autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă? Nu știe să scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniștea: „Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil, și chiar fără caligrafie" (I, p. 9). Cînd, mai tîrziu, Fred Vasilescu este provocat la rîndu-i să-și noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, autorul liniștește aprehensiuni ca cele de mai sus, precizîndu-i: „Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cît mai mult, chiar cînd ți-ar pare încărcat și de prisos, fii prolix, cît mai prolix. Folosește, cînd vrei să te explici, comparația. Încolo nimic" (I, p. 37). Și Fred Vasilescu își face așa de bine treaba, încît romancierul care îi publică confesiunea, „abia ici-colo de a simțit obligația unor deslușiri, a cîtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicînd puțin lucrurile nude... ca să evite indiscrețiile". Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potențarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existențe", nu ca o compoziție

literară, și meritul lui urmează a fi judecat după succesul acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite.

Dacă trecem peste convenția literară a acestui mod de încadrare, care amintește destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite" sau al schimbului de scrisori, și judecăm fondul însuși al realizării, regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-a putut aduce studiul lui Proust. De unde fraza în *Ultima noapte de dragoste...* era mai adesea scurtă și nervoasă, întîlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust. Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliți să examinăm o poziție care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare să fi făcut impresie asupra tinerilor. De curînd, un valoros scriitor din generația nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Șantier* și cu indicația în adaos „roman"[1], fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină. În prefață ni se dau motivele justificatoare: „Nu înțeleg de ce ar fi «roman», scrie d-l Mircea Eliade, o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă — și n-ar fi tot atît de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gînduri, sau viața unui om între cărți și vise". Și mai departe: „Orice se întîmplă în viață poate constitui un roman. Și în viață nu se întîmplă numai omoruri, căsătorii sau adultere; se întîmplă și ratări, entuziasme, filozofii, morți sufletești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic..." (*Șantier*, 1935, p. 8—9). Ne găsim deci în prezența unui manifest al „existențialismului" literar. Dar d-l Mircea Eliade a spus cuvîntul hotărîtor: „Orice e viu se poate transforma în epic", ceea ce înseamnă că nu tot ce e viu se transformă de fapt și că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forța și pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

[1] Variată pe coperta interioară: „roman indirect".

Sînt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia cea mai generală care se desprinde din lunga tovărășie cu atîția autori și cu atîtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gîndirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar prin grația inexplicabilă a marilor talente și aduc ca o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenință să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluție pe care am urmărit-o, n-am întîmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toți scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meșteri făuritori ai limbii, dezvoltînd virtualitățile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri și sonorități variate, cunoaște imagini de felurite categorii, și scriitorii, adevărații scriitori, folosind și potențînd toate aceste mijloace, alegîndu-și un anumit sector al vocabularului, crescînd armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înșiși, în ce au ei mai profund și mai original. Limba are posibilitatea să nareze, să evoce și să analizeze, dar abia prin lucrarea literară narațiunile te seduc, evocările îți aduc în față splendoarea lumii sensibile, analizele îți comunică ceva din zbuciumul ființei omenești. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meșteșugului uman. Scriitorul este un artist. Cu această conștiință, prozatorii români, studiați aci mai cu seamă în latura contribuției lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

Oct. 1939 — aug. 1941

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMÂNI

TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B.-P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu „trei scalpeluri de artă", după cum le numește el în limbajul său metaforic: „critica, perspectiva și coloritul". Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ce privește „perspectiva", Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. „Perspectiva, scrie el, se cuprinde întru a dispune toate părțile întregului așa încît să nu vă întîmpine lacune esențiale alăturea cu detalii superflue; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut; cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare abia să mijească mai încolo." Așa-numita „perspectivă" ar fi, deci, un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva despre care ne vorbește Hasdeu nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate care sînt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se oprește pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea și învălmășeala unor

astfel de evenimente cere cu deosebite drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despicat în mai multe planuri succesive ale adîncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sînt însă criteriile valorificării și care sînt mijloacele capabile să sublinieze importanța superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm din ceea ce pentru un ochi indiferent ar putea fi o simplă masă amorfă, fără nici un relief?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme, interesînd estetica prozei, într-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu, și vom folosi prilejul pentru a aduce noi preciziuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. [1]

După tipul său adînc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el fapta, un episod în luptele naționale ale timpului. Condus de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atît mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personajele secundare sau pe acelea care sînt antipatice pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Cîteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sînt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și sînt împinse, odată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, publicată

[1] Este vorba despre *Problema stilistică a imperfectului, Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii, Prezentul etern în narațiunea istorică* (n. ed.).

de A. I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, p. 64—65 : „Mihai sosi a doua zi, luni (23 ianuarie), de cu noapte, și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-pașa, nedescurajat încă de atîtea învingeri, mai strîngea oști și voia să-și mai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul *se grăbește, trece* Dunărea pe gheață pe la Marotin și își *înșiră* oștile mai sub porțile Rusciukului. El avea cu dînsul numai 10 000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4 000 oaste aleasă și 10 000 turci adunătură din Bulgaria. El își *îndeamnă* oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Cristos și mîntuirea patriei, și, cu frunte de leu bărbătește, mai repede decît ai gîndi, *năvălește* asupra turcilor care abia apucaseră să iasă din cetate cînd lupta se încăieră. Bătaia ținu cîtva, fu sîngeroasă și nu încetă pînă în noapte, cînd turcii, cu toate că erau mai numeroși, trebuiră a se pleca furiei românilor ; de la vreo 7 000 pînă la 8 000 căzură morți ; ceilalți își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă îi *ucid* sau îi *prind* mai pe toți."

Nimănui, din cîți vor citi cu oarecare atenție această povestire, nu-i va scăpa procedeul care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sînt împinse în penumbra trecutului. Mihai *„se grăbește, trece* Dunărea", „își *îndeamnă* oștile", care năvălesc asupra turcilor și *„ucid* sau îi *prind* mai pe toți". Nici una din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeul devine încă mai limpede acolo unde sînt puse față în față două personaje, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă despre Mihai și despre Mustafa-pașa, ne sînt descrise, de fapt, numai acțiunile celui dintîi, în timp ce acelea ale lui Mustafa sînt comprimate în rîndul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sînt individualizate însă atît faptele lui Mihai, cît și cele ale dușmanului său, Si-

nan ; dar, pe cînd cele dintîi sînt evocate la prezent, celelalte sînt povestite la trecut.

Iată interesanta pagină (extrasă din *op. cit.*, p. 128—129): „Sta să apună soarele după orizont cînd vestea că ajutorul așteptat a sosit vărsă sperarea izbîndei și un curagiu nou în inima acelei mîni de voinici români care ca niște zmei se luptau, trăgîndu-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare nu era decît o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își *preumblă* privirea pe cîmpul bătăliei, *vede* mișcările turcilor și după dînsele își *pregătește* pe ale sale. Sinan-pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-pașa cu Mihnea-vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci *se așază* cu ceata de curînd sosită la capul podului spre a întîmpina pe Sinan, *trimite* pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atîția cazaci pedeștri ca să ia pe vrăjmași pe la spate, și Albert Kiraly *așază* cele două tunuri ce le redobîndise de la turci într-o bună poziție și *stă* gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfîrșind aceste pregătiri, Mihai *cugetă* în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El *hotărăște* atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicînd ochii către cer, mărinimosul domn *cheamă* în ajutoru-i protecția mîntuitoare a zeului armatelor, *smulge* o secure ostenească de la un soldat, *se aruncă* în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, *doboară* pe toți cei ce se încearcă a-i sta împotrivă, *ajunge* pe Caraiman-pașa, îi *zboară* capul, *izbește* și pe alte capete din vrăjmași și, făcînd minuni de vitejie, *se întoarce* la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică *înfioară* pe turci de spaimă, iar pe creștini îi *însuflețește* și-i *aprinde* de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate."

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sînt absolut evidente în fragmentul

de povestire citat. Cînd este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personaje secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întîmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan *„luase* inimă" *„vrea* a-i desface" pe români; Hasan-pașa cu Mihnea-vodă *„alergau* prin pădure" etc. Cînd este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sînt puse la prezentul indicativului; el *preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște, smulge, se aruncă, doboară, izbește* și *se întoarce*. Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adîncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atîtea ori.

Continuarea pasajului citat aduce o modificare a procedeului folosit pînă acum. De unde, pînă aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sînt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „Sinan, văzînd aceasta, continuă Bălcescu, spre a da curagiu la ai săi, *ia* ofensiva și *trece* podul. Dar deodată *se vede* oprit în față de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea, și în coastă trăsnit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly, care, bătînd în mulțimea îndesată a turcilor, le *găurește* rîndurile și le *pustiește* toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul, *izbutește* a-și întocmi oștile în rînduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea pe dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly *zdrobesc* iară această rînduială; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii, ce-i priveau ca biruiți, îi *izbesc* acum, *încep* a fugi răzlățați etc." (*op. cit.*, p. 129).

Care sînt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite pînă aici la trecut, ajung a fi narate la prezent deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mîinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței, și mișcarea sti-

listică a povestirii subliniază evenimentul trecînd faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan *„ia* ofensiva", *„trece* podul". Dar deodată Mihai şi ai săi îşi recîştigă avantajele ameninţate un singur moment şi povestirea continuă şi pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adîncime, tehnica basoreliefului este suspendată într-o singură împrejurare, şi anume atunci cînd faptele celor doi adversari egalîndu-se, ele conveneau a fi comprimate în acelaşi prim-plan al importanţei.

Puţini sînt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanţe stilistice toate intenţiile gîndului şi sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităţilor expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuoz.

1940

NICOLAE BĂLCESCU, ARTIST AL CUVÎNTULUI

Aniversarea lui Nicolae Bălcescu, marele luptător pentru cauza națională și democratică a românilor, de la a cărui moarte s-a scurs un secol întreg, a produs un șir de manifestări scrise și vorbite, articole și studii, conferințe și comunicări, menite să limpezească atît rolul său în luptele politice, cît și contribuția sa în mișcarea de idei a epocii pe care a străbătut-o cu o chemare dintre cele mai însemnate. S-au analizat faptele și ideile gînditorului democrat și ale luptătorului revoluționar, acțiunea lui politică și ideologică împotriva iobăgiei și pentru independența națională, împotriva boierimii cosmopolite și în favoarea apropierii popoarelor în lupta lor comună pentru libertate și neatîrnare. S-au pus în lumină elementele materialiste ale concepției sale asupra istoriei, în care a recunoscut însemnătatea claselor sociale și a antagonismului dintre ele, ca și rolul pe care îl joacă masele populare în făurirea evenimentelor istoriei. S-a arătat, de asemenea, însemnătatea lui Bălcescu ca editor de izvoare, ca istoric și ca economist.

Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și a personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale, și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu acestea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic

mai prejos de cele care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima.

Printre bărbații care au pregătit și condus mișcarea revoluționară de la 1848, Bălcescu este unul dintre cei ce au legat acțiunea lui de o operă literară, iar această operă și-a păstrat întreaga prospețime și întregul relief. Motivele acestei tinereți a operei, ca și a desfătării artistice cu care o parcurgem încă stau, mai întîi, în adîncimea și vigoarea simțirii ce a inspirat-o, în generozitatea și avîntul acestei simțiri. Frumusețea artistică a operei lui Bălcescu se sprijină pe valoarea morală a omului. Nu este pagină a lui pe care, citind-o, să n-o însoțim cu sentimentul unei aprobări totale, așa cum o facem cu toate mărturiile inspirate de sinceritatea gravă. Ne cucerește și ne mișcă în paginile lui Bălcescu adevărul expresiei, desfășurarea ei, uneori vehementă, alteori largă și măreață, totdeauna însuflețită de o emoție sinceră și adîncă.

Scrierile lui Bălcescu nu au numai un conținut de o rară densitate de idei, dar și un cuprins emotiv neobișnuit de cald și vibrant. Înregistrăm în mai toate operele acestui scriitor revărsarea unei plinătăți sufletești care ne subjugă. Admirăm, atunci, pe artist pentru că ajungem să respectăm și să iubim omul și personalitatea lui morală.

Impresia generală trezită de opera lui Bălcescu poate fi legitimată prin analiza mijloacelor și procedeelor sale, prin cunoașterea limbii, a stilului și a formelor de artă utilizate de ea. Lingvistica și critica literară își pot, deci, aduce contribuția lor în direcția întemeierii științifice a unei impresii pe care cititorul o cîștigă, dealtfel, singur și încă de la prima atingere a operei.

Desigur, cercetarea mijloacelor ligvistice și artistice ale unui scriitor nu se poate face decît în legătură cu ideile și tendințele lui. [...] Ceea ce este adevărat pentru orice fapt de limbă este și pentru formele ei artistice, legate și ele în mod „nemijlocit" de activitatea gîndirii. Adevărul acestei aserțiuni se vădește încă o dată în cazul lui Bălcescu, ale cărui mijloace stau într-o strînsă legătură cu pozițiile lui de istoric, cugetător și revoluționar. Luptînd pentru apropierea zilei în care, cum spunea el, „nu va mai fi nici un rob, nici o nație roabă, nici om stăpîn pe altul, nici popor stăpîn pe altul,

ci domnirea Dreptății și Frăției" ; luptînd, adică, pentru independența și libertatea românilor, Bălcescu a folosit argumentele istorice, menite să probeze legitimitatea drepturilor și năzuințelor care însufleteau păturile oprimate ale poporului român, dar în același timp să le și mobilizeze în lupta lor, prin evocarea trecutului plin de măreție. Istoricul a susținut astfel pe revoluționarul Bălcescu, și ideile, ca și tendințele lui practice și active, și-au găsit forma lor adecvată în limba și procedeele lui artistice.

Autorizîndu-se de la trecut pentru a susține năzuințe actuale, evocînd luptele și libertățile trecutului pe care dorea să întemeieze aspirațiile noi ale poporului, Bălcescu reflectă această poziție în limbă prin acea îmbinare a termenilor moderni cu termeni și construcții vechi, mai ales cronicărești, care dă stilului său una din caracteristicile lui cele mai izbitoare. Ca om modern, doritor să facă folositoare claselor oprimate ale poporului său cîștigurile societăților mai înaintate din apusul Europei, Bălcescu a primit, odată cu ideile noi, cuvintele care le exprimau. Neologisme din izvor francez sau italian sînt destule în operele lui Bălcescu, ca, de pildă : *concuistă, concherant, coopera, confiantă, conciliație, a dirige, desperanță, a expia, favorul, a mepriza, monarșic, privat, a suscrie, sujet, suvenir, solemnel, seanță, self* etc., la care se adaugă cuvintele transmise prin influența rusă sau formate după modelul neologismelor ruse, cu derivația lor în *-ie* și cu accentul pe silaba antepenultimă, precum : *armie, misie* (pentru *misiune*), *nație, colonizație, asoțiație, emanțipație* etc. Cu toată prezența neologismelor, destul de numeroase, Bălcescu n-a căzut nici în eroarea eliadistă, nici în cea latinistă, atît de răspîndite în epoca lui și mai tîrziu. Pentru a nu corupe caracterul național al limbii, Bălcescu a preferat, atunci cînd a avut nevoie de o expresie nouă, să folosească procedeul calcului lingvistic sau al traducerii, întrebuințînd : *atîrnare* (pentru *dependență*), *omenire* (pentru *umanitate*), *orășenie* (pentru *burghezie*), *simțiment* (pentru *sentiment*), *simțibilitate* (pentru *sensibilitate*), *a inima*, și *inimat* (pentru *a anima*, și *animat*) etc. Prezența acestor formațiuni în limba lui Bălcescu alcătuiește un interesant document al luptei pe care o dă scriitorul pentru a-și lărgi sfera de exprimare, fără

să înmulțească peste măsură numărul cuvintelor de proveniență străină și să se îndepărteze, astfel, de limba poporului.

Mult mai numeroase sînt elementele lexicale, formele și construcțiile pe care Bălcescu le împrumută de la limba veche — elemente, forme și construcții păstrate în parte și în limba populară — și care corespund întru totul poziției sale de istoric revoluționar. Vorbind în numele trecutului, bogat în lupte și libertăți, evocîndu-l adesea, el vorbește și în limba lui. Elementele vechi, mai cu seamă cronicărești, ale vocabularului, morfologiei și sintaxei lui Bălcescu sînt foarte numeroase și ele ar merita un studiu special. Noi trebuie să ne mulțumim însă cu cîteva exemple.

Ceea ce te izbește cînd străbați lista cuvintelor cu parfum arhaic spicuite în textele lui Bălcescu nu este faptul că ele ar fi dispărute din vocabularul actual, cît împrejurarea că sînt luate în accepțiuni mai vechi, dar uneori păstrate în limba poporului. Să considerăm, de pildă, chiar termenul *cuvînt*. Cine-l întrebuințează astăzi îi dă, de obicei, înțelesul de: sunet sau legătură de sunete care exprimă o idee; sinonimul lui este: „vorbă". În limba veche există însă pentru „cuvînt" și înțelesul de „rațiune" sau „motiv". În acest înțeles, o veche legiuire scrie: „pentru ca să nu aibă muierile cuvînt de îndreptare..." Accepțiunea s-a păstrat și în limba poporului, încît acesta o înțelege cînd o întîmpină în versurile lui Eminescu: „Dacă tu știai problema astei vieți cu care lupt, / Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt." Bălcescu îi dă același sens cînd scrie: „El (Sigismund Bathory) îi învinovățea (pe poloni) cu mare cuvînt că au intrat în această țeară (în Moldova) fără nici un drept". *Cap* (șef), domnitor — apare la Ureche: „unde au socotit ca să nu vie fără cap, și au ridicat domn", dar și la Bălcescu: „supuse... unui cap războinic". „A îndatora" înseamnă astăzi: a aduce servicii cuiva care, din această pricină, contractează obligații față de cel ce i le-a adus. Există însă și accepțiunea mai veche: a obliga, a sili (pe cineva) de a face ceva. Bălcescu dă acest din urmă sens cuvîntului cînd scrie: „Proprietarul putea să-l îndatoreze (pe rob) a-i munci cît va voi". „A robi", pentru sentimentul lingvistic actual, înseamnă: a face (pe cineva) rob, a aduce (pe cineva) în robie. Limba mai veche folosea însă acest cuvînt cu înțelesul de: a face muncă de rob. Un vechi text juridic no-

tează : „Pînă la sfîrșitul vieții lui să robească cu nevoință" ; tot astfel și Bălcescu : „o țeară întreagă să robească la cîțiva particulari". *Scump* (avar) și *scumpete* (avariție) se găsesc în textele vechi. Cronicarul Muste scrie : „Duca-vodă, pentru scumpetea lui... n-au primit sfatul lui Racoți". Poporul păstrează acest înțeles în proverbul : *scumpul mai mult păgubește ;* dar și Bălcescu, vorbind despre învinuirile aduse lui Ferhad-pașa, cum că : „oprește pe seamă-i banii cu cari trebuie să plătească oștile (astfel că) e de temut ca... scumpetea lui să nu pricinuiască nenorociri..." *Strîmbătate* (nedreptate) nu surprinde pe nimeni cînd îl întîmpină la Neculce : „Viind Duca-vodă în scaunul domniei... nu să plîngea nimeni de nici o strîmbătate" ; dar nici la Bălcescu : „i-au silit cu strîmbătate să primească jugul supunerii". Prezente în vechile texte, dar apropiate de înțelegerea actuală sînt și alte expresii ale vocabularului lui Bălcescu, precum : *a se oști* — a se război ; *price* — ceartă, neînțelegere ; *scădere* — pagubă, decadență etc. Exemplele s-ar putea înmulți, dar toate ar dovedi că, deși Bălcescu folosește adeseori elementele vechiului lexic, el le alege totdeauna printre cele păstrate în vorbirea poporului sau care, cel puțin, nu ridică nici o dificultate în fața înțelegerii comune a limbii.

Același este cazul și pentru unele procedee de formare a cuvintelor, pentru formele și construcțiile lui Bălcescu, împrumutate adesea limbii vechi, dar fără nici o lezare a sentimentului lingvistic mai nou. Așa, de pildă, compunerea negativelor cu prefixul *ne-* este generală în limba veche, după cum o dovedesc formele spicuite de lingviști încă din textele secolului al XVI-lea, precum : *neavut, nebătrînit, nebeții, necăit* etc. Compunerea cu *in-* este modernă. Bălcescu va proceda în felul limbii vechi scriind *neexperiință*, și nu *inexperiență*, cum s-ar putea scrie astăzi.

S-a discutat mult chestiunea acuzativului cu prepoziția *pe*. S-a observat că, apărut de timpuriu în limbă, acuzativul prepozițional, în funcție de complement drept, manifestă tendința de a dispărea prin înlocuirea lui cu substantivul articulat. Bălcescu se apropie de formele vechi cînd scrie : „ungurii... făcură pe lume a crede într-o viitoare crăie a Daciei" ; sau : „ei înșelară lesne pe popor", sau chiar : „vom vedea pe nația română ieșind de abia din vijelia năvălirii barbarilor" etc.

Perfectul conjunctivului la verbele active compuse cu *fie* este destul de des în vechile texte. Lingviștii l-au remarcat în Coresi : să fie auzit, să fie dat, să fie născut, să fie zis. Îl întrebuințează și Bălcescu : „Cîmpia... pustie trebuie să fie rămas pe seama statului, formînd ceea ce la romani se numea *ager publicus.*"

Gerunziul derivat nu de la infinitiv, cum se face îndeobște, ci de la persoana a II-a singular a prezentului indicativului este adeseori observat în limba veche de pildă la Coresi, dar și în graiurile regionale : *țiind, puind, viind.* Aceste forme le întîlnim și la Bălcescu, care mai scrie : *rămîind, propuind* etc. S-a observat, de asemenea, tendința limbii vechi de a înlocui formele reflexive ale verbului cu forme nonreflexive, și dimpotrivă. Particularitatea aceasta ne întîmpină și la Bălcescu, care substituie activul reflexivului în : „Astfel a urmat în toată Europa, astfel a trebuit să urmeze și la noi", sau substituie reflexivul pasivului cînd scrie : „locurile... nu se stăpîneau de nimeni", „Constituția politică... se zdrobește", „Fanarioții și ciocoii prădaseră un veac țara, poporul cere ca puterea să se ia din mîinile lor" etc.

Întrebuințarea formei lungi a infinitivului în locul celei scurte este o caracteristică dintre cele mai des observate la cronicari. Gr. Ureche scrie : „Pînă a se strîngere oastea toată" ; și Miron Costin : „S-au gătit a starea cu război" ; „pierduse și el nădejdea de a-i dobîndirea" etc. Bălcescu utilizează și el forma lungă a infinitivului : „frații lui Baltazar, cari apucaseră de-a fugire în Polonia."

Inversiunea, foarte obișnuită la cronicari, este obținută acum prin antepunerea complementului de diferite categorii : „către care mai cu deosebire el adresase plîngerea sa" ; „întunerecul ce din mulțimea fabulelor acoperă începutul istoriei noastre" ; „istoria lămurit ne spune" ; „anevoie s-ar putea pricepe" etc.

Construcțiile cu verbul la sfîrșitul frazelor sînt și ele cronicărești : „Horia moarte cumplită pe roată suferă". Din toate aceste particularități de limbă rezultă atmosfera arhaizantă a scrierilor lui Bălcescu, dar și sucul lor popular, deoarece multe din vechile expresii, forme și construcții s-au păstrat în graiul poporului.

Înzestrat cu acest instrument lingvistic, Bălcescu îl pune în serviciul operei sale de istoric și de scriitor revoluționar.

Toate operele sale se leagă de una sau de alta din aceste direcţii ale activităţii lui. Ca istoric, Bălcescu a scris *naraţiuni*, menite să restabilească faptele trecutului şi figurile oamenilor de altădată. Ca scriitor revoluţionar, a scris *discursuri*, compuneri capabile să mişte şi să înflăcăreze. Naraţiunea şi discursul sînt principalele forme de artă ale lui Bălcescu. Evident, deosebirea dintre acestea nu este absolută, deoarece în naraţiunile amintite apar unele din mijloacele discursului, unele procedee oratorice, după cum în discursuri se ivesc şi pasaje narative. Păstrînd totuşi deosebirea făcută, care în linii generale rămîne valabilă, să încercăm a desprinde, mai întîi, formele compoziţiei narative la Bălcescu, categoriile şi procedeele ei, adică chipul în care se înlănţuie evenimentele în povestire, unităţile în care ele se constituie şi mijloacele lor de limbă şi stil.

Dacă luăm în considerare cea mai întinsă şi mai însemnată dintre operele istorice şi narative ale lui Bălcescu : *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, ne izbeşte compoziţia ei complexă. Lucrarea este compusă din cinci cărţi care duc povestirea domniei lui Mihai pînă la bătălia de la Mirăslău. În interiorul celor cinci cărţi, care urmează linia dreaptă a timpului, de la 1593 la 1601, diferitele capitole nu se înşiră în simplă ordine temporală, ci într-o ordine mai complicată, prin reveniri în durată şi prin deplasări în spaţiu. Astfel, în prima carte, după evocarea împrejurărilor Ţării Româneşti şi ale Moldovei sub Alexandru Ilieş şi Aron-vodă, şi după povestirea începuturilor lui Mihai pînă la urcarea lui pe tron, naraţiunea se deplasează în Turcia lui Murad III şi pe scena războiului cu Ungaria, apoi la curtea împăratului Germaniei, Rudolf II, şi la dieta de la Ratisbona, apoi în Polonia, apoi în Ardeal, pentru a înfăţişa acţiunea lui Sigismund Bathory. Mihai revine în povestire abia după toate aceste episoade intermediare, dar faptele lui se vor lumina prin complexul politic european care le cuprinde. Necontenit acesta este procedeul de compoziţie al lui Bălcescu.

În tot cursul expunerii sale, naraţiunea ajunsă la un anumit punct al înaintării ei se dezvoltă într-o multiplicitate de direcţii şi, oarecum, în forma razelor unei stele, pentru a lumina situaţia la care expunerea liniară ajunsese sau pentru a ajuta înţelegerea situaţiilor următoare. Simpla compoziţie

liniară este forma cea mai primitivă a povestirii istorice ; ea este, în general, aceea a cronicilor. Bălcescu este însă un istoric și un gînditor, atent la complexitatea și interdependența faptelor. Orizontul său este dintre cele mai largi. El știe că orice fapt istoric particular aparține unei totalități și că își primește întreaga semnificație numai din legăturile lui. Această înțelegere a istoriei determină forma compoziției narative a lui Bălcescu.

Scriitorul nu urmărește, dealtfel, numai să ne înfățișeze oamenii trecutului și faptele lor așa cum ele s-au petrecut, dar să ne și facă a le vedea. În intermediile narațiunii liniare se introduc, deci, în afară de vastele perspective de totalitate și conjunctură pe care le-am amintit : *portretele, tablourile* și *episoadele* — menite să învie povestirea sa. Arta portretistică a lui Bălcescu alcătuiește unul din aspectele cele mai fericite ale talentului său. Iată portretul lui Mihai Viteazul : „În acel timp de chin și de jale strălucea peste Olt, în Craiova, un bărbat ales, vestit și lăudat prin frumusețea trupului său, prin virtuțile lui alese și felurite, prin credința către Dumnezeu, dragostea către Patrie, îngăduiala către cei asemeni, omenia către cei mai de jos, dreptatea către toți deopotrivă, prin sinceritatea, statornicia și dărnicia ce împodobeau multlăudatul său caracter. Acesta era Mihai, banul Craiovei, fiu al lui Pătrașcu-voievod, care, pentru blîndețea cu care cîrmui țara de la 1554, se numește cel Bun."

Descrierea portretistică înaintează, deci, de la aparența exterioară la ființa sufletească a modelului său pe care îl recompune din însușiri morale generale : credință, patriotism, toleranță, omenie, dreptate, sinceritate, statornicie. În același fel procedau maeștrii portretului clasic, compus din facultăți, și nu din însușiri ; din substantive, și nu din adjective. Într-un fel deosebit este prezentat sultanul Murad II : „Murad al II-lea, care domnea la 1575, era un duh slab și superstițios : dulce la trai, dar iute la mînie și adesea, atunci, și la cruzime ; dedat cu totul la misticism, la poezie și la voluptate, amator de danț și muzică, de vorbe cu duh, ba încă și de mucalitlîcuri, el iubea mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație. El trăia înconjurat de tălmăcitori de vise, astrologi, șeici, femei, pitici și nebuni, lă-

sînd domnia în mîna femeilor seraiului. Sub o mînă așa slabă corupția intră în toate ramurile administrației împărăției." Modelul este înfățișat prin dispozițiile lui morale și prin ușuraticele lui îndeletniciri, apoi în mediul lui de lucruri și oameni care dau impresia unor concretizări a acelor dispoziții și stau în legătură cu acele îndeletniciri. Procedeul a reușit atît de bine, încît scriitorul îl aplică încă o dată în portretul împăratului Rudolf II, la numai o pagină depărtare: „Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsă doparte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități pentru cari își sleise finanțele, iar mai cu seamă de scrieri astrologice cari umplură duhul său, din natură posomorît și sfiicios, de o mulțime de superstiții de rîs și funeste. Preocupat de aceste lucrări, nevrednice de poziția lui și neîncetat spăimîntat de proorociri absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi. Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de lunete, d-alambicuri, de furnuri, el sta închis în laboratorul său, în timp ce zavistia înlăuntru și războiul dinafară amenințau zdrobirea împărăției lui."

Cîteșitrele portretele citate sînt subliniate de atitudinea autorului față de oamenii pe care-i reprezintă; judecățile de valoare ocupă un loc destul de întins în ele și, prin urmare, termenii aprobării și dezaprobării. Metoda alcătuirii lor este însă deosebită. În ultimele două portrete, foarte asemănătoare între ele dintr-un anumit punct de vedere, modelul este înconjurat de ființele sau lucrurile lui familiare, prezentate cu o mare animație sau abundență. Aceste înfățișări ale mediului consună cu omul pe care-l împrejmuiesc și-l exprimă. Prin aceste detalii expresive, grupate într-o neorînduială pitorească, în perspectiva portretelor lui Bălcescu se întruchipează adevărate tablouri de gen, amintind în unele privințe pe ale maeștrilor flamanzi și olandezi ai veacului al XVII-lea.

Tablourile lui Bălcescu nu sînt mai puțin expresive. Foarte renumit, pentru că a fost adeseori reprodus în antologii, este cel al lui Mihai și al gîdei: „Sosind (Mihai) în locul unde trebuia a primi moartea, gîdea, cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroși, se apropie de osîndit. Dar cînd

aţinti ochii asupra jertfei sale, cînd văzu acel trup măreţ, acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare, un tremur groaznic îl apucă ; ridică satîrul, voieşte a izbi, dar mîna-i cade, puterile îl slăbesc, groaza îl stăpîneşte şi, trîntind la pămînt satîrul, fuge printre mulţimea adunată împrejur, strigînd, în gura mare, că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om." Tabloul cu verbele la perfectul simplu pînă în momentul scenei însăşi, cu numeroasele-i verbe menţinute la prezentul istoric, are o mare concentrare şi vigoare. Cînd Bălcescu zugrăveşte un tablou în mişcare, ca acela care reprezintă convoiul ungurilor căzuţi prizonieri la turci în faţa cetăţii asediate a Sissekului, naraţiunea se face la imperfect — timpul care redă mai bine mişcarea. Şi de unde tabloul lui Mihai şi gîdea este construit prin juxtapunere de propoziţii principale în ritm rapid, de data aceasta propoziţiile sînt introduse prin adverbe sau locuţiuni adverbiale (*înaintea lor, apoi, pe urmă, în sfîrşit*), care încetinesc mişcarea frazei şi sugerează încetineala însăşi a jalnicului convoi : „Trei sute din acei nenorociţi fură duşi în triumf înaintea locuinţei ambasadorului împărătesc ; înaintea lor nişte muzicanţi cari făceau să se audă muzicele cele mai barbare ; apoi o trupă cu armele cîştigate ; pe urmă veneau carăle încărcate cu pradă, şi, în sfîrşit, nenorocitele jertfe ale robiei : oameni, femei, copii şi bătrîni erau împinşi înainte cu izbiri tari de bice sau de toiege, ca nişte turme de vite proaste, în mijlocul chiotelor de bucurie sălbatică ale turcilor, spre a fi vînduţi în tîrg."

Tabloul intrării lui Mihai în Alba-Iulia este menţinut la modul istoric şi arheologic prin descrierile amănunţite ale alaiului domnesc şi ale costumului domnitorului. Viziunea n-are destulă concentrare şi putere evocatoare. În schimb tabloul aducerii capului lui Andrei Bathory este o adevărată scenă dramatică din care nu lipseşte nici gruparea personajelor, nici dialogul, nici indicarea expresiei, a mişcărilor şi gesturilor lui Mihai, adică ceea ce s-ar putea numi jocul său scenic : „Puseră capul pe masă şi Mihai cătă puţin la dînsul în tăcere pînă cînd, văzînd pe doamna Stanca ce era lîngă dînsul înecîndu-se în lacrimi, o întrebă pentru ce plînge ? — Pentru că, răspunse această miloasă şi simţitoare femeie, aceea ce i s-a întîmplat lui se poate întîm-

pla şi ţie sau acestuia — arătînd pe fiul său Pătraşcu. Această vorbă pătrunse inima oţelită a asprului domn şi-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omeneşti. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrimile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui şi din inimă strigă : — O, săracul popă ! săracul popă !"

Aceste tablouri şi altele, destul de numeroase în *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, vădesc talentul vizionar al lui Bălcescu, darul său de a întocmi imagini şi de a le însufleţi. Nu este de mirare, deci, că pictorii s-au putut inspira uneori din paginile lui Bălcescu. Au devenit populare compoziţiile lui Theodor Aman şi G. D. Mirea pe tema aducerii capului lui Andrei Bathory. Într-o recentă comunicare academică s-a făcut chiar ipoteza că Theodor Aman pregătea o serie de ilustraţii pentru *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, după cum o dovedesc copiile lui de pe stampe reprezentînd ostaşi turci şi costumele epocii lui Mihai, copii intrate de curînd în colecţia Academiei R.P.R. Valorile plastice ale naraţiunii lui Bălcescu n-au întîrziat astfel să atragă atenţia pictorilor şi să le inspire opere care au contribuit la întemeierea genului picturii istorice în mişcarea noastră plastică.

Bălcescu n-a fost un pictor al naturii. Talentul peisagistic, atît de dezvoltat la urmaşul său Al. Odobescu, este mult mai puţin însemnat la el. Omul, şi nu natura, alcătuieşte obiectul interesului său de moralist şi al viziunii sale de scriitor descriptiv. Cînd ajunge a descrie Valea Călugărenilor, locul marii bătălii a lui Mihai, autorul nu găseşte decît indicaţii oarecum topografice : „Drumul care merge de la Giurgiu spre Bucureşti trece printr-o cîmpie şeasă şi deschisă afară numai într-un loc, două poştii departe de această capitală, unde el se află strîns şi închis între nişte dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrar de mil, acoperită de crîng, pe care gîrla Neajlovului ce o îneacă şi pîraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi şi mocirlă." Altfel, pentru determinarea scenei naturale a luptei, nu ni se dau decît sumarele indicaţii : „În sfîrşit, soarele veni să lumineze această mare zi", sau : „Sta să apună soarele după orizon", sau : „Cînd începu a se face ziuă" etc.

O singură dată ne-a oferit Bălcescu o mare pagină descriptivă, la începutul cărții a patra a *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul:* descrierea Ardealului. Totuși, nici pagina aceasta, pe drept cuvînt renumită, nu este a unui ochi peisagistic, adică a unuia care pornește de la o impresie individuală și unică.[1] Pagina este mai mult a unui geograf, prin sistema cu care pornește de la descrierea reliefului natural, pentru a trece la acea a florei, la unele detalii ale faunei și la enumerarea bogățiilor subsolului. Podișul Ardealului este văzut din perspectivă de pasăre: „Un brîu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară, și dintr-însul, ici-colea, se desfac, întinzîndu-se pînă în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri nalte și frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, cari varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci." Natura vegetală și animală este evocată prin notațiile: „Păduri stufoase, în care ursul se plimbă în voie ca un domn stăpînitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste cîmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene." Văzut mai de aproape, peisajul Ardealului este prezentat prin alăturarea tipurilor lui: „stînci prăpăstioase, munți uriași a căror vîrfuri mîngîie norii, păduri întunecoase, lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi care, mugind groaznic, se prăvălesc în cataracte printre acele amenințătoare stînci de piatră care plac vederii și o spăimîntează totdeodată." Este un peisaj generalizator și compus, care nu pictează un singur aspect particular, ci întrunește impresii tipice, grațioase și sublime. Scriitorul nu întrebuințează epitetul care pictează, ci pe acela general și ornant: *munți uriași, lunci înverzite, văi răcoroase* — ca autorii clasici.

Mai atingător este Bălcescu cînd revine la narațiunea împrejurărilor omenești, în multiplele episoade care dau varietate și mișcare povestirii sale. Anecdota cu Ali-Gian și omul său de încredere, Românul, care îl previne printr-o

[1] Pagina aceasta împrumută, dealtfel, unele din elementele ei lui A. de Gérando: *La Transilvanie et ses habitants*, Paris, 1845, după cum a arătat V. Guțu într-o cercetare recentă.

indiscreție cinstită și măsurată de masacrul ce se pregătea în orașele țării ; episodul morții lui Murad III, mînat de melancolia și superstițiile lui ; uciderea fraților lui Mohamed III ; episodul Mariei Putoianca, războinica în haine bărbătești ; vulturul căzut în tabăra lui Sigismund Bathory ; întregul episod al lui Răzvan, viteazul domnitor de origine țigană, care află moarte nevrednică de sine în țeapa ce-i pregătise crudul Ieremia Movilă ; multele descrieri de luptă în care sînt arătați eroi în acțiunile lor individuale, ca în *Iliada*, dar și mișcările colective ale armatelor întregi — toate aceste episoade și nenumărate altele fac ca *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul* să fie citită ca un poem eroic.

Portretul, tabloul și episodul fiind principalele categorii narative ale lui Bălcescu, este necesar să vedem procedeele întrebuințate în genere în acestea. Bălcescu povestește mai ales la perfectul simplu. Am întîmpinat însă, într-unul din tablourile analizate mai sus, prezentul istoric, adică acel timp care are virtutea de a ne aduce în față și cu o vioiciune mai mare faptele pe care le exprimă. Exemplele de prezent istoric în scrierile lui Bălcescu sînt nenumărate. Vom cita numai cîteva : „Turcii, la lumina flăcărilor care ardeau conacele lor, se deșteaptă îngroziți și, pe jumătate îmbrăcați, aleargă și se adună la palatul emirului, cu hotărîre de a se apăra pînă la moarte." Un altul : „Tot în acea lună, o ceată de români aflară prin spioni că Sinan se întoarce de la Belgrad la Constantinopol cu multe bogății, răpite mai toate de la dușmani. Românii trec în Bulgaria, îi pîndesc calea în munții Emului și năvălesc fără veste asupră-i." Altul : „Garnizoanele turcești năvălesc în această țară, cuprind Iofö și șapte sate dinprejur, unde trec tot prin foc și sabie, și duc pe locuitori în robie" etc.

Un efect special obține Bălcescu atunci cînd alternează prezentul istoric cu forme ale trecutului, întrebuințînd prezentul pentru a exprima acțiunea eroului preferat și pe care dorește s-o pună într-o lumină mai vie, folosind trecutul pentru a exprima faptele personajelor a căror acțiune dorește s-o comprime într-un plan de importanță secundară. Narațiunea dobîndește astfel o structură făcută din două planuri, dintre care unul mai reliefat și altul mai adînc. Am numit altă dată acest efect de stil tehnica basoreliefu-

lui. Iată cîteva exemple de basorelief în *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul:* „Turcii din acest oraș, aflînd de sosirea românilor, se grăbiră a trece Dunărea și le ieșiră în întîmpinare, dar românii îi bat și îi trec Dunărea, tăindu-i în goană foarte rău pînă la Hîrșova, pe care o dau pradă focului." Altul: „Sinan-pașa, văzînd retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfîrșit, în capul rezervei sale, el umbla a trece podul spre a izbi pe ai noștri în frunte... în vreme ce Hasan-pașa și Mihnea-vodă... alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai, atunci... trimite pe căpitanul Cocea... Albert Kiraly așază cele două tunuri ce redobîndise de la turci... și stă gata a trăsni pe dușmani..." etc.

Tot în legătură cu întrebuințarea timpurilor verbale se cuvine să amintim și un alt efect stilistic al scriitorului, observat, de asemenea, altă dată: folosirea așa-numitului prezent etern, adică acela care exprimă o concluzie generală a unei desfășurări de fapte, cu intenția de a sublinia valoarea ei veșnică. Astfel, la sfîrșitul unui pasaj în care autorul povestește căderea domnului moldovean Aron-vodă, dar și dezvoltarea evenimentelor împotriva acelora care provocaseră această cădere, scriitorul își încheie povestirea sa cu o maximă la prezent: „Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-însa chiar." Un alt exemplu de prezent etern întîmpinăm la sfîrșitul episodului care narează viteaza și uimitoarea carieră a lui Răzvan: „Născut țigan, dintr-un neam osîndit de veacuri la robie, el fu încă o dovadă puternică că în ochii providenții nu sunt popoare alese și popoare osîndite, că ea răspîndește deopotrivă îndurările sale peste toți oamenii" etc.

Cum scriitorul a dat nu numai narațiuni, dar și descrieri, adică portrete și tablouri, este interesant de văzut care sînt procedeele lui cele mai obișnuite și în aceste împrejurări. Trebuie observat că, deși trăind în romantism, adică într-o epocă în care paleta scriitorilor s-a încărcat de culoare și modurile figurative ale exprimării au luat o mare dezvoltare, Bălcescu rămîne un scriitor sobru, fără exuberanță coloristică și imagistică. Niciodată Bălcescu nu notează vreo culoare cum face cu atîta plăcere Alecsandri care în *Călătoriile* sale revarsă pe paleta lui toate bogățiile curcubeului. Comparațiile

lui sînt mai degrabă sărace : în cursul unei lupte tătarii sînt : „ca și niște mistreți izbiți". Altă dată românii sînt : „ca niște uriași" ; altă dată : „ca niște zmei" ; trupele lui Mihai sînt : „ca un zid de piatră tare". Cîntărețul gloriei trecute Vasile Cîrlova a strălucit : „ca o cometă trecătoare" etc. Nici metaforele lui Bălcescu nu sînt mai surprinzătoare : „licoare de pace", „torța vechilor uri", „briliantul cel mai strălucit al cununei gloriei române". Metonimiile clasice sînt prezente : „a se bate cu ferul", „a scrie cu sabie și sînge" (o pagină a analelor) etc. Epitetele lui Bălcescu sînt și ele destul de generale : „neînspăimîntatul voievod", „mărinimosul domn" ; dar și : „crudul Filip", „meșteșugitul vizir", „îndărătnicul voinic Albert Kiraly", „bănuitorul tiran Alexandru" etc.

Cu aceste din urmă epitete atingem unul din procedeele cele mai izbitoare ale lui Bălcescu : caracterizarea psihologică. Scriitorul nu povestește nici un fapt fără a nu-l pune în legătură cu psihologia omului care îl execută : „Țipetele jertfelor turcilor pătrunseră pînă în cabinetul lui Rudolf II și deșteptară indolența sa". Sau : „Posomorît și tăcut (Mihai) se depărta de toți cei ce erau pe lîngă dînsul spre a se gîndi zi și noapte la mijloacele de a mîntui națiа sa". Sau : „Bathory... nu se prileji a răspunde cererii și dorinței domnilor români, căci ocupația viitoarei sale nunți ocupa atunci cu totul duhul său atît de ușurel". Sau : „Noul sultan (Mahomed III) era un prinț crud, afemeiat și înmuiat de tot prin plăceri, cari îl făcură de pierdu înfocarea ce avea mai întîi spre război."

Un alt procedeu care dă culoare stilului, în lipsa imaginilor propriu-zise, sînt comparațiile căutate în istoria veche, procedeu umanistic păstrat în tot timpul clasicismului. Scena dezarmării gîdelui aduce următoarea comparație : „Astfel, în acele mari timpuri bătrîne, un Cimbru barbar se înfioră de vederea măreață a lui Mariu și nu îndrăzni a ucide pe acel ce zdrobise tot neamul lui." Călugărenii sînt : „Termopile ale românilor", Mihai : „precum odinioară semizeii cîntați de nemuritorul Homer, alerga într-o parte și în alta prin tabăra turcească". Plînsul lui Mihai la vederea capului lui Andrei Bathory cheamă, de asemenea, amintirea antică : „Astfel plînse marele Cezar cînd văzu înainte-i capul dușmanului său Pompei". Sinan este : „un Mariu al

turcilor". Sau: „Poporul nostru a avut şi el Grahii lui". Curajul şi eroismul îi dădea românului: „un caracter vrednic de timpurile antice". Draparea în costum antic a fost un procedeu obişnuit al scriitorilor şi oratorilor revoluţiei franceze: „Ce sunt cele cîteva picături de sînge pe care populaţia le-a pierdut pentru a-şi cîştiga libertatea, exclamă odată Jean-Paul Marat, pe lîngă torentele pe care le-au vărsat un Tiberiu, un Neron, un Caligula, un Caracalla, un Commodus!" Poporul poate fi adeseori înşelat prin simple cuvinte: „Romanii nu-i acordară lui Cezar, sub titlul de imperator, puterea pe care i-o refuzase sub acel de rege?" Împreună cu atîtea elemente ale culturii lui este probabil că Bălcescu a găsit în scrierile revoluţionarilor procedeul comparaţiilor şi invocarea amintirilor antice în scopul exaltării patosului republican.

Întocmai ca istoricii antici, ca Salust, ca Titu-Liviu şi Tacit, Bălcescu a introdus discursul în istorie, adică a pus în gura personajelor sale, prin vorbirea directă sau indirectă, discursuri fictive, menite să rezume o situaţie sau să arate ideile acestor personaje. Discursul lui Sigismund către nobilii care se opuneau acţiunii contra turcilor este redat prin vorbire directă: „Sigismund zicea: — La ce a slujit pîn-aci pacea cu turcul? A obicinuit pe nesimţite popoarele noastre nenorocite a se îngreuia cu un jug greu şi nesuferit. Mai bine dar să-l scuture şi a se uni cu împăratul şi ceilalţi prinţi creştini, şi a se lepăda de alianţa cu turcii pe atît de ruşinoasă, pe cît e şi de primejdioasă pentru mîntuire..."

Tot în vorbire directă e şi discursul lui Sigismund care justifică abdicarea lui. Dar discursul lui Mihai către armatele sale, pentru a le convinge de necesitatea acţiunii ce trebuia începută şi pentru a le înflăcăra, este redat prin vorbire indirectă: „Apoi, îndreptîndu-se către dînşii, le zise: să-şi aducă aminte de vechea lor vitejie, căci ocazia de acum este frumoasă, şi de o vor pierde anevoie o vor mai căpăta. Turcii, le zicea el, sunt uimiţi de atîtea pierderi: cetăţile lor din toate părţile sunt cuprinse; din cîte capete au avut armatele lor, numai unul a rămas care mai îndrăzneşte a ţine frunte creştinilor; că cu dînsul au a se lupta, şi gloria d-a-l birui va fi foarte mare" etc.

Ideile se înşiruie astfel în ordine, argumentele se grupează după însemnătatea lor, şi scriitorul, atribuindu-le eroilor, le topeşte în naraţiunea sa, în loc de a le produce în forma teoretică a unei analize a situaţiei. Prin discursurile lui fictive, Bălcescu doreşte să rămînă un povestitor, chiar atunci cînd ne oferă rezultatele cercetării sale de istoric.

Am spus mai sus că tablourile lui Bălcescu sînt subliniate de atitudinea autorului faţă de modelele lui. Afirmaţia poate fi repetată pentru toate celelalte categorii narative ale operei sale. Bălcescu nu este un scriitor indiferent faţă de temele pe care le tratează. El este un scriitor partizan, un scriitor care, după cum am văzut, pune cercetarea sa în serviciul luptei pe care o duce pentru independenţa şi libertatea românilor, pentru scuturarea jugului care apasă asupra iobagului român. Această poziţie îşi află echivalentul lingvistic în mulţimea frazelor exclamative din operele lui. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai-vodă Viteazul* are caracterul unei invocaţii: „Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credinţă şi jertfire!" exclamă scriitorul. În descrierea luptei de la Călugăreni, scriitorul se opreşte pentru a exclama: „Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă, iar pe creştini îi însufleţeşte şi îi aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate. Şi cum n-ar fi crezut ei că pot face minuni cu un astfel de general şi cu asemenea pilde ce le da!" Marele număr de fraze exclamative, întrebuinţate dealtfel şi de cronicari, împrumută scrierilor lui Bălcescu coloratura lor oratorică şi ne conduc către cealaltă categorie mai de seamă a operelor sale, către discurs, către disertaţia oratorică, ale cărei procedee urmează să le vedem acum.

Înţelegerea celor mai multe dintre studiile lui Bălcescu, precum *Despre starea socială a muncitorilor plugari*, *Drepturile românilor către Înalta Poartă*, *Despre împroprietărirea ţăranilor*, *Mersul revoluţiei în istoria românilor*, *Trecutul şi prezentul* etc., înţelegerea tuturor acestora ca nişte disertaţii oratorice, ca nişte pledoarii pentru cauze sociale şi politice, nu poate fi contrazisă dacă luăm seama la stilul şi compoziţia lor. Bălcescu dă paginilor sale temelia puternică a izvoarelor şi faptelor pe care le cercetează cu metoda unui istoric, dar le animă prin pasiunea şi înflăcărarea sa revoluţionară. Chiar într-un studiu cu aparente scopuri pur documentare, precum

Puterea armată și arta militară de la întemeierea principatului Valahiei pînă acum, după ce stabilește existența armatei naționale, „ridicarea gloatelor", în trecutul principatului Valahiei și marele număr al trupelor pe care domnii munteni le puteau ridica încă din veacul al XIV-lea, scriitorul izbucnește pentru a scoate îndemnuri adresate vremii lui: „Ce materie dureroasă de gîndire! Românii încă din veacul al XIV-lea, pe cînd toată Europa era cufundată în barbarie, aveau niște instituții cu cari în acele vremi ar fi ajuns o nație puternică în Europa dacă unirea ar fi domnit între dînșii! Fie ca rătăcirile părinților noștri să ne slujească de pildă precum virtuțile lor de îndemn!" Către sfîrșitul studiului *Despre starea socială a muncitorilor plugari,* scriitorul făgăduiește a reveni asupra subiectului: „vom judeca (atunci) fără patimă și părtinire". Formula este a lui Tacit: *„sine ira et studio"*. Dar lipsa patimii și a părtinirii nu este pentru Bălcescu atitudinea nepăsării, a abstragerii din temă, ci dreapta împărțire a blamului și aprobării, inspirate de tendințele lui: „Vom plăti tributul nostru de laudă sau de hulă la cei ce le-ar fi meritat."

Dezvoltarea ideilor în disertațiile oratorice ale lui Bălcescu tinde, deci, totdeauna să dovedească legitimitatea unei cauze. Scriitorul nu expune, ci demonstrează. Ideile nu se înșiră la el pentru a reconstitui numai unele stări ale trecutului, ci și pentru a scoate din ele o linie de dezvoltare care se prelungește în cauza pe care o reprezintă și pentru care luptă el acum. Argumentarea lui este prin excelență oratorică și scrierile lui sînt, în cea mai mare parte, discursuri.

Prezența luptătorului în fiecare pagină a acestor scrieri explică marele număr al exclamațiilor sale. Acestea sînt uneori invocații: „Călugăreni! Termopile ale românilor! Cîte inimi nu tresar la suvenirea ta! Cîte suflete nu aprinzi? Cîte brațe nu armezi!" Alteori exclamațiile apar ca apeluri sau ca îndemnuri la luare-aminte: „A crea o nație! O nație de frați, de cetățeni liberi, aceasta este, români, sfînta și marea faptă ce Dumnezeu ne-a încredințat. În zadar veți îngenunchea și vă veți ruga pe la porțile împăraților, pe la ușile miniștrilor lor. Ei nu vă vor da nimic, căci nici vor, nici pot. Fiți gata, dar, a o lua voi, fiindcă împărații, domnii și boierii pămîntului nu dau fără numai aceea ce le smulg

popoarele." Alte exclamații aduc expresia aprecierii sale istorice. Ce a fost vechea orînduire de stat a boierilor ? : „Mare și monstruoasă clădire de tiranii, puse una asupra alteia și toate rezemate și apăsînd pe popor, pe țăranul muncitor !"

Frazelor exclamative li se asociază cele interogative. Acestea din urmă sînt menite să introducă o temă nouă. După ce arată tirania clasei boierești, disputînd puterea vechilor domnitori, oratorul se întreabă : „Cine va zdrobi această tiranie ? Cine va nimici această clasă de apostați care, ieșind din sînul poporului, robi pe frații și părinții lor și batjocori omenirea ?" Răspunsul este dat numaidecît, și, odată cu el, o nouă temă și o nouă etapă a discursului se impune : „iată că izbînditorii poporului sosesc : sunt și ei niște robi, și pentru ca pedeapsa și rușinea să fie mai mare sunt niște robi străini." Alteori frazele interogative sînt întrebări retorice, adică cele care impun răspunsul pe care oratorul îl așteaptă de la ascultătorii săi : „Cine nu s-a entuziasmat cetind bătăliile lui Mihai ? Cine n-a admirat geniul și bărbăția lui ?" Entuziasmul și admirația pentru figura lui Mihai sînt unanime. Alteori, în fine, întrebările sînt forme ale exclamației, îndemnuri la examinarea propriei conștiințe : „Cine, privind starea prezentă a românilor, nu s-a simțit pătruns de durere ?... Pentru ce această adormire ? Istoria strămoșilor, bogată de suveniri glorioase, nu-i deșteaptă ?" etc.

Fraza lui Bălcescu este fraza oratorică. Ampla construcție sintactică, pe care o întîlnim la tot pasul în scrierile lui, alcătuiește o structură de determinări ale propoziției principale, care, la rîndul lor, primesc alte determinări, întruchipînd o adevărată cascadă a debitului oratoric : „Istoria omenirii ne înfățișează lupta necontenită a dreptului în contra tiraniei, a unei clase dezmoștenite de dreptul său, contra uzurpatorilor ei, luptă arzătoare care adesea are caracterul unei răzbunări, luptă fără sfîrșit, căci se urmează încă în timpurile de azi, și se va urma pînă cînd nu va mai fi umbră de tiranie, pînă cînd popoarele nu vor fi întregite în drepturile lor și egalitatea nu va domni în lume." Subordonarea este obținută în această vastă construcție prin repetire : *luptă necontenită, luptă arzătoare, luptă fără sfîrșit ; se urmează, se va urma ; pînă cînd, pînă cînd.* Procedeul este

oratoric. Repetiția este și mijlocul coordonării frazelor într-un context: „Sunt adevăruri de acelea cari dau pe față toate rănile unei națiii... adevăruri cari nu sunt niciodată destul de repetate... Sunt suveniruri cari trebuiesc neîncetat chemate în memoria poporului... Suvenire sublime, cari de multe ori îl luminează asupra soartei sale... Sunt triste aceste întrebări pentru un român. Sunt triste, căci îi dau starea pe față" etc.

Bălcescu a fost un scriitor militant. Istoric și publicist politic, el a scris în favoarea poporului oprimat și pentru el. Însușindu-și știința cronicilor și ideologia revoluționară a timpului său, pe care a dezvoltat-o și aplicat-o la împrejurările și nevoile societății noastre, el a dat o operă în care măreția trecutului și cunoașterea liniilor lui de dezvoltare devin o putere a revendicărilor și luptelor prezente.

Folosind limba cronicarilor și a poporului, el a excelat în narațiunea istorică și în disertația oratorică, găsind necontenit mijloacele de limbă, de stil și de compoziție care puteau sluji mai bine ideile și acțiunea sa. Aici aflăm condiția hotărîtoare pentru înțelegerea artei lui Bălcescu. Totdeauna scriitorul luptă, atacă sau apără, se rînduiește de partea cuiva și se îndepărtează de alții, vrea să învie farmecul trecutului măreț pentru a-l transforma într-o forță a prezentului, își exprimă sentimentul său aprins, durerea, decepția sau entuziasmul său, caută să convingă, să îndemne și să obțină o faptă. Aceste atitudini au găsit mijloacele de artă pe care am încercat a le pune în lumină. Opera lui Bălcescu alcătuiește astfel unul din monumentele cele mai de seamă ale prozei românești în secolul al XIX-lea. Se cuvine ca istoria literară să recunoască în N. Bălcescu pe unul din cei mai desăvîrșiți artiști ai cuvîntului din epoca sa.

1953

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI A. I. ODOBESCU

Istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea poseşte în operele lui A. I. Odobescu ca într-una din etapele ei cele mai importante. Începînd activitatea sa îndată după 1850 și sub înrîurirea ideologiei pașoptiste, după cum i-a plăcut adeseori s-o recunoască, Odobescu este unul din scriitorii care au găsit mai repede și mai ușor acele linii de dezvoltare ale limbii literare pe care viitorul le-a confirmat și, într-o anumită măsură, le-a primit de la el. În 1851, cînd n-avea decît șaptesprezece ani, Odobescu publică în *Junimea română*, ziarul studenților români din Paris, articolul *Muncitorul român*, ale cărui prime rînduri sună precum urmează :

„Iată o cîmpie ce se-ntinde la poalele munților Carpați : fața ei netedă și destinsă se pierde în depărtare pe malul măreței Dunări ; cîteva rîuri somnoroase și răpezi, altele line și largi, scoborîndu-se din naltele piscuri de către miază-noapte, șerpuiesc printr-însa, desfășurînd undele lor azurii sub razele călduroase ale soarelui. Ochii se pierd adesea asupra acelei cîmpii : și cu toate că se văd, ici, ceva holde cu grîne sau vreun cîmp semănat cu porumb, colo, o livede de pomi sau o vîlcea acoperită cu viță, urma omului nu se zăreşte nicăieri : singurătatea, pustiul domnesc chiar în locurile unde rămîn semne de viață și de muncă ale omului. Abia dacă se aude, din timp în timp, cîte un glas duios cîntînd o doină tristă și melancolică : abia dacă, seara, cînd insectele șuieră printre frunzele ierbii, se ivesc pe cîmpia întinsă cîte

un foc depărtat și împrejuru-i chipurile obosite a vreo cîtorva plugari ce-și pregătesc cina, prin care vor sfîrși trudnica lor zi de muncă."

Pagina este admirabilă prin claritate, prin puritatea lexicului și a formelor, prin proprietatea cuvintelor folosite, prin construcțiile armonioase și bine echilibrate. Puțini alți autori scriau, în momentul cînd sînt așternute paginile *Muncitorului român*, la fel de bine ca Odobescu. Împreună cu unele texte din Bălcescu, din Costache Negruzzi, Vasile Alecsandri sau Alecu Russo, dar, desigur, cu mai puține forme regionale ca la aceștia din urmă, pasajul reprodus din Odobescu dovedește că limba ajunsese sub pana scriitorului precoce în faza constituirii ei moderne.

Pornind de la aceste începuturi, opera lui Odobescu s-a dezvoltat într-un răstimp de aproape jumătate de secol. În această lungă vreme, Odobescu a trebuit adeseori să lupte împotriva acelor curente lingvistice care amenințau temeliile sănătoasei dezvoltări a limbii literare, recunoscute de el din primul moment. Epoca a fost a eliadismului italienizant, a purismului lui A. Pumnul, a latiniștilor instalați la Academie. Împotriva tuturor laolaltă, Odobescu observă, încă din 1861, scriind despre *Psaltirea lui Coresi din 1557*, falsitatea curentului care își propunea îndepărtarea din limbă a acelor elemente slave, aduse de vechile înrîuriri răspunzătoare de caracterul propriu al limbii noastre. „Să nu sperăm niciodată, și chiar să nu voim a șterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub o influență diferită de acelea ce au predominat la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei."

Cînd, în 1862, asistă la Brașov la sesiunea „Asociației transilvane pentru literatura română și cultura poporului român", Odobescu nu este de acord cu normele ortografice pe care asociația voia să le impună și cu felul de a vorbi al oratorilor ei, adepți ai latinismului. „Dacă vom merge tot așa, observă Odobescu, apoi negreșit vom ajunge ca, peste cincizeci de ani cel mult, românii de dincolo și de dincoace de Carpați să se înțeleagă între sine așa de puțin cît și spaniolii cu portughezii."

Amenințarea unității lingvistice a românilor prin reforma latiniștilor se agrava în *Dicționarul limbii române* al Academiei, ale cărui prime coli apar în 1871, aducînd constatarea că prin noile formațiuni lexicale, prin noile moduri de derivare a cuvintelor, prin anomalia formelor, prin mulțimea neologismelor neuzitate, prin respingerea unor vechi cuvinte ale limbii în glosarul nerecomandat, așezat la sfîrșitul dicționarului, limba română este supusă unei acțiuni de alterare, împotriva căreia trebuia protestat. În ședința din 9 septembrie 1871, Odobescu declară că „odată cu viața n-ar voi ca limba dicționarului d-lor Laurian și Massim să devină limba succesorilor noștri".

Cîțiva ani după dezbaterile din Academie asupra *Dicționarului limbii române*, a căror succesiune în ediția operelor sale are un caracter atît de dramatic, Odobescu revine asupra marii teme a luptelor sale din acel moment, pe care nu le credea deloc ajunse la sfîrșitul lor. Dezvoltînd în 1874, tot în fața forului academic, raportul său asupra *Condițiilor unei bune traduceri din autorii eleni și latini*, Odobescu afirmă din nou principiul că limba literară nu trebuie despărțită de a întregului popor și că este o primejdie la fel de gravă pentru sănătoasa ei dezvoltare atît curentul de înapoiere la formele trecutului, cît și acela de creațiune a unor forme noi, cu nădejdea că viitorul le-ar putea adopta. „În perioadele cele mai mari ale culturii omenești, scrie Odobescu, scriitorii cei buni au fost luminătorii epocii lor; ei au scris pentru oamenii din timpul lor; au scris ca să fie pricepuți de dînșii, și numai astfel au reușit chiar a face ca razele răspîndite de ei în timpul viețuirii să se răsfrîngă și asupra depărtatei posterități. A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulțămi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorie viitorul limbelor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu bobii viitorul sufletelor."

Părerile lui Odobescu asupra limbii literare sînt acelea care s-au impus pînă la urmă, și acțiunea sa lingvistică, alături de aceea a lui Costache Negruzzi, Alecu Russo, Titu Maiorescu, a contribuit la asigurarea temeliilor care au permis dezvoltarea literaturii noastre în ultima sută de ani.

Odobescu n-a rămas un teoretician al limbii. Prin celelalte opere publicate în timpul luptelor sale din Academie și de mai tîrziu, el a devenit un artist literar. Arta literară a lui Odobescu n-ar fi posibilă fără de fundamentul ei în limba întregului popor, pe care a știut s-o apere într-o acțiune lingvistică dintre cele mai oportune. Un artist literar folosește limba întregului popor, dar aplică asupra-i pecetea unui stil personal, obținut printr-un mod propriu de a-i folosi lexicul, formele și construcțiile. În materia generală a limbii vorbite de membrii aceluiași grup național, artistul literar taie configurația stilului și artei sale scriitoricești. Este necesar, deci, a urmări întrebuințarea individuală și artistică pe care Odobescu a dat-o limbii noastre, stabilind lexicul său (termeni populari, arhaisme, neologisme), formele, construcțiile sale, procedeele lui de artă (în narațiuni, descrieri, portrete etc.), pentru a ajunge, în fine, la convergența tuturor concluziilor cercetării.

LEXICUL

Sfera lexicală a lui Odobescu este una din cele mai întinse și mai variate din literatura vremii sale. Lucrul este cu totul explicabil dacă ne gîndim că acest scriitor învățat și cu multă experiență folosise izvoarele cele mai felurite pentru a-și îmbogăți vocabularul. Născut în 1834, Odobescu apucase încă lumea veche și își amintea moravurile și limba ei, observase viața poporului și studiase folclorul, citise vechile cronici și făcuse unele lucrări de filologie, avea cunoștințe în domeniul mai multor discipline, poseda mai cu seamă erudiția unui arheolog și a unui filolog clasic și cunoștea mai multe limbi vechi și moderne. Împrejurările vieții și ale formației sale explică îndeajuns întinsa arie a lexicului lui Odobescu.

Îl vom analiza grupîndu-l în mai multe categorii și subcategorii, fără nici o pretenție, dealtfel, de a constitui glosarul complet al operelor lui Odobescu. Pentru fiecare cuvînt vom lua înțelesul cu care apare în text și pe care adeseori scriitorul l-a explicat el însuși în notele scrierilor sale.

Primul mare sector al lexicului lui Odobescu este constituit din termeni populari. Înțeleg prin termeni populari acele cuvinte în legătură cu civilizația sătească, apoi numele de plante și animale necunoscute în genere de orășeni, apoi cuvinte felurite cu circulație regională sau conservate în literatura populară :

1. Obiecte de gospodărie, unelte etc. : *chezași* (bîrnele pe care se așază butile în pivniță), *ciochină* (curea la capătul dinapoi al șeii, de care călărețul își leagă traista ; în expresia : *a pune la ciochină* — a pune deoparte, a nesocoti, a nu lua în seamă), *custură* (cuțit cu mîner de lemn), *joagăr* (ferăstrău mișcat de apa rîurilor), *martac* (țăruș de care se leagă frînghiile cortului ; plural : căpriori la învelișul unui bordei), *mindir de paie* (sac umplut cu paie, care se așterne în loc de saltea), *olum* (adăpost pentru vite), *saia* (adăpost pentru vite), *salce* (sos, zeamă ; rădăcină amară și acră întrebuințată în medicina populară), *sovar* (un fel de trestie cu care se învelesc casele la țară), *tacîm* (rînd de hamuri pentru cai), *urloi* (burlan).

2. Veșminte, stofe : *bibiluri* (motive decorative pe marginea unui guler sau mîneci), *binis* (rochie lungă strînsă pe corp; manta lungă), *boccea* (plural : *boccialîcuri* — învelitoare de pat), *bundă* (manta mare de aba groasă), *buhur* (stofă de lînă subțire și moale), *cioareci* (pantaloni strîmți), *dulamă* (haină lungă), *fofează* (fundă, pampon), *hîrșie* (blană de miel nefătat), *hramă* (stofă flocoasă de lînă), *sponciu* (chiotoare, copcă, agrafă), *țurcă* (căciulă mițoasă), *zăblău* (cergă).

3. Plante : *dobrișor* (plantă ierboasă din familia cruciferelor din care se prepară o vopsea albastră), *ghisdei* (plantă ierboasă asemănătoare cu trifoiul), *iarba ciutei* (plantă cu frunzele groase și ascuțite din care se prepară un leac pentru durerile de urechi), *laptele-stîncei* (mică plantă ierboasă), *pojarniță* (sunătoare), *sefterea și safterea* (fumărică), *siminoc* (imortală), *vîzdrog* și *vîzdroagă* (plantă mirositoare și ornamentală ; garoafă) etc.

4. Animale : *babiță* (pasăre acvatică cu pliscul lung, gușată : pelican), *bahmet* (cal de Buceac), *bidiviu* (cal mic, dar viguros), *brac* (în expresia : *cal de brac* — cal prost, mîrțoagă), *cățelul-pămîntului* (mamifer rozător care își sapă galerii

sub pămînt, asemănător cu cîrtița), *cincărel* (cal de cinci ani), *cotei* (cîine de vînătoare cu picioare scurte), *leșiță* (pasăre de apă, neagră, asemănătoare cu rața), *mișun* (un fel de șoarece de cîmp ; hîrciog), *pătrărel* (cal de patru ani), *finț* (cățelul-pămîntului), *presură* (pasăre mare cu ciocul scurt și tare), *prigor* și *prihor* (pasăre cu gîtul roșu), *sfrancioc* (pasăre care imită cîntecul unor păsări mai mici, le amăgește, le prinde și le omoară), *sfredeluș* (mică pasăre cîntătoare), *suiț* (cățelul-pămîntului), vătui (pui de iepure) etc.

5. Cuvinte de circulație regională sau conservate în literatura populară : *arminden* și *armindean* (sărbătoare de 1 mai), *astrucare* (asuprire, îngropare), *arzoi* (înflăcărat), *boi* (trup, statură, înfățișare), *capeș* (în expresia : *muiere capeșă* — femeie cu mintea deschisă și stăruitoare), *conăci* (a poposi pentru noapte), *conci* (un fel de cunună pusă pe creștetul capului), *controbond* (contrabandist), *culpeș* și *culpaș* (vinovat), *cumpăt* (în expresia : *pe sub cumpăt* — pe ascuns, pe furiș), *dănos* (darnic), *dăunos* (în expresia : *muiere dăunoasă* — femeie cu voință neînduplecată), *dăulat* (istovit, sleit de putere, spetit), *decindea* (de cealaltă parte a rîului), *desghin* (săritură, jocul unui cal), *desgoveală* (îmbrobodirea miresei în cadrul ceremoniei de nuntă), *desvăscut* (dezbrăcat), *ferice* (fericire), *găzdoaie* (gospodină), *încura* (a goni, a sili la fugă, a alerga), *înțoponat* (încornorat), *jac* (jaf), *lotru* (hoț, tîlhar), *mînea* (a poposi pentru noapte), *mas* (participiu de la : *a mînea*, în expresia : *a mas de noapte* — a poposit pentru noapte), *mezin* (mijlociu), *moș* (bunic), *năsluire* (năzuire), *obraze* (figurile unor icoane sau ale unor persoane de frunte), *ortoman* (bogat în turme) (Odobescu dă sinonime : vrednic, viteaz), *pîrlitură* (în expresia : *a da pe / prin pîrlitură* — a necăji rău pe cineva), *plaviț* (blond, bălai), *poposit* (abia sosit), *pricopseală* (învățătură), *prigorit* (ars de soare, pîrjolit), *proașcă* (gaură, spărtură, bortă), *purdalnic* și *pîrdalnic* (afurisit), *răsăritură* (tresărire, zvîcnire a inimii), *somnie* (stare de somn, vis), *șeț* (șes, întins), *tinichea* (scîndurică subțire de brad), *trupeșie* (trup mare), *vegheat* (treaz, simțitor, în expresia : *minte vegheată* — minte trează, vigilentă ; *oștiri vegheate* — oștiri vigilente ; *voie vegheată* — bunăvoință), *viers* (glas), *vladnic* (puternic, robust, dominant), *zapt* (în expresia : *a face zapt* — a confisca,

a pune sub sechestru), *zalhana* (măcelărie), *zăcăşie* (invidie mare, răutate îndărătnică ; animozitate) etc.

Tot în legătură cu această parte a lexicului trebuie pusă abundenţa de proverbe şi locuţiuni care dau stilului lui Odobescu caracterul oralităţii populare. Notez printre proverbele folosite de Odobescu : „să şedem strîmb şi să judecăm drept" ; „a crede că tot ce zboară se mănîncă" ; „mare e limba boului, păcat că nu poate grăi" ; „a fura luleaua neamţului" ; „a-şi pune pofta-n cui" ; „coadă lungă, minte scurtă" ; „năravul din fire n-are lecuire" ; „a pierde orzul pe gîşte" ; „vrabia mălai visează" ; „din coadă de cîine sită de mătase nu se poate face" ; „a vedea cam sus găina" ; „a prinde iepurele cu carul" ; „a nu şti de unde sare iepurele" ; „a prinde (pe cineva) cu mîna-n sac" etc. ; şi printre locuţiunile lui : „a ţine una", „a pune jos" (a părăsi) „neam de neamul lor" „tararaua neamţului", „a fi a-mînă", „a da de primejdie", „sarea şi marea", „dinzi de dimineaţă", „mare de vreme, mari de ani" (transcris de alţii : amari de ani), pentru a nu mai vorbi de exclamaţiile : zău !, vorbă curată !, s-o lăsăm încurcată !, vai de mine ! etc.

Marele număr al cuvintelor, proverbelor, locuţiunilor şi formelor populare în operele lui Odobescu alcătuiesc una din notele cele mai izbitoare ale limbii lor. Impresia primită este totuşi alta decît aceea pe care ne-o lasă *Amintirile* sau *Poveştile* lui Creangă. La acesta din urmă avem de a face cu limba felului său obişnuit de a se exprima, pe cînd la Odobescu elementele populare, alternînd cu neologismele savante şi rare, apoi cu arhaismele care reprezintă tot un aport al culturii, produc o altă impresie. În articolul despre Petre Ispirescu citim : „Instrucţiunea clasică şi dogmatică care trebuie să fie răsadniţa unei Academii i-ar fi prezentat o atmosferă ce ar fi năbuşit, ar fi amorţit şi ar fi atrofiat avînturile şi desghinurile simple, naive şi neînstrunite ale spiritului şi ale ştiinţei sale speciale". — „Instrucţiunea clasică şi dogmatică" lîngă „răsadniţa", şi „atrofiat" lîngă „desghinuri" creează tensiunea specială a limbii lui Odobescu, în care elementele populare au rolul de a introduce reprezentări sensibile într-o expunere care ar putea obosi prin abstracţiunea ei.

Multele cuvinte, locuţiuni şi proverbe populare sînt, la Odobescu, produsul aplicării unei norme de artă. În *Pseudo-*

Kyneghetikos, ascultînd povestirea țăranului din Bisoca și amintindu-și, în același timp, de acțiunea lingvistică a latiniștilor contemporani, Odobescu observă : „Din norocire, bisoceanul meu nu știe nimic despre chipul cum ne batem noi joc în orașe de ce avem mai scump rămas de la părinți, și el, în limba sa pe care aș da ani de viață-mi ca s-o pot scrie întocmai dupe cum el o rostea, în acea limbă spornică, vîrtoasă și limpede a țăranilor noștri, îmi povestea păsurile și plăcerile oamenilor de la munte." Elementul popular în limba lui Odobescu este rezultatul acestei aspirații.

Arhaismele

Arhaismele alcătuiesc un sector larg reprezentat al sferei lexicale a lui Odobescu. Întreprinzînd cercetări istorice (ca în *Poeții Văcărești*), scriitorul a întrebuințat cuvintele corespunzătoare realităților descrise. Dar mai cu seamă în povestirile sale din trecut, în așa-zisele „scene istorice" (*Mihnea-vodă cel Rău, Doamna Chiajna*), preocuparea de a reda „culoarea locală" l-a făcut pe Odobescu să-și compună o terminologie culeasă din scrierile trecutului. Descriind civilizația materială sau viața socială, povestitorul s-a exprimat în limba trecutului evocat de el.

Administrație, funcțiuni, titluri și acte oficiale, instituții : *arbonta* (titlu pus înaintea boieriei, în epoca fanariotă), *banovete* (membru al familiei banului Craiovei), *cămăraș* (slujitor al camerelor domnului), *capudan-pașa* (amiral al flotei turcești), *ciohodar* (scriitor care însoțea pe înalții dregători turci ; cel care supraveghea încălțămintea domnului), *clucer* (comandant de ostași călări ; boierul însărcinat cu aprovizionarea și cu supravegherea cămărilor și bucătăriei domnului), *cocon* (fiu al domnitorului sau al unui boier), *cocoană* (fiică de domn sau de boier), *comis* (boier însărcinat cu îngrijirea grajdurilor domnești), *copil de casă* (paj), *cupar* (servitor care servea de băut domnitorului), *divan* (sfatul țării alcătuit din boierii mari), *dragoman* (tîlmaci, interpret diplomatic), *harapciu* (birul plătit turcilor de țările supuse), *hatișerif* (ordin al sultanului), *hazna* (tezaur), *jupîn* (titlu dat boerilor), *jupîniță* (titlu dat soțiilor de boieri), *jurat* (consilier municipal), *kalem* (secretar), *kazakliu* (negustor de vin sau

de blănuri, care mijlocea schimburi comerciale între Persia și Turcia sau Moldova), *lipcan* (curier), *logofăt* (secretar ; ministru de justiție ; președinte al Divanului), *mahzar* (jalbă, petiție), *maimărie* (căpetenie ; șefie de breaslă), *mansup* (privilegiu, folos bănesc tras din veniturile statului), *mazil* (boier ieșit din serviciul activ ; domn destituit), *mazilire* (destituire, detronare), *medelnicer* (slujitor al mesei domnești), *mesit* (emisar, mesager), *nadpis* (rezoluție, apostilă), *nemet* (neam, familie), *padișah* (sultanul turcilor), *păhărnicel* (slujitor care servea băutura la masa domnului), *pitărie* (brutărie domnească ; rangul de *pitar* — șeful brutăriei domnești), *postelnic* (maestru de ceremonii), *pitac* (ordonanță ; diplomă de nobleție), *raia* (supus turc care nu e de origine mahomedană ; cetate ocupată de turci), *serai* (palatul sultanului), *scutelnic* (contribuabil scutit de birul către stat, cu condiția să-l plătească în muncă la un boier ; la plural : corp de ostași călări), *seraschier* (căpitan turc ; generalisim al armatei turcești), *spătar* (demnitar ce ținea spada domnului ; căpetenia oștilor), *spătărie* (rezidența autorităților militare superioare), *seid* (rîndaș domnesc), *șetrar* sau *șătrar* (boier ce îngrijea de corturile și locuințele domnești), *șprafcă* (anchetă), *visterie* (tezaurul public), *vornic* (ministru de Interne), *zaherea* și *zaharea* (aprovizionarea palatului și a oștirii cu alimente ; provizie alimentară).

Armată (trupe, arme și alte obiecte militare, titluri militare) :

armaș (căpetenia poliției și a închisorilor), *beșliu* (ostaș călare de neam tătăresc în slujba turcilor), *buzdugan* (sceptru domnesc ; ghioagă țintuită), *cruce* (în expresia : *cruce de pedestrași* — companie de infanterie), *ferentari* (trupă de infanterie), *fuște* (suliță), *fustaș* (sentinelă), *gerid* (săgeată care se azvîrlea de pe cal), *ghiced* (strajă, sentinelă), *grumăjer* (partea unei armuri care apără pieptul), *hanger* (sabie scurtă sau pumnal încovoiat), *haramini* (în expresia : *haramini leviți* — ostași, ostași nedisciplinați, tîlhari), *lefegiu* (mercenar), *ordie* sau *urdie* (oaste turcească sau tătărască ; tabără, lagăr), *palicar* (voluntar grec), *prapure* (steag), *roată* (~de ostași — unitate militară mai mică), *săneață* (pușcă), *sîngeac* (steagul principal al domniei), *serdar* (căpetenie de cavalerie), *tubalhana* (muzică militară turcească), *tui* (steag făcut dintr-o

coadă de cal), *vătăşie de vînători* (căpetenie de oaste de plăieşi) etc.

Biserică şi viaţă religioasă :

bărat (preot catolic), *bogonisi* (a îndruga rugăciuni pe slavoneşte), *otîrnie ;* (utrenie ; serviciu religios de dimineaţă), *pogribanie* (înmormîntare) etc.

Produse meşteşugăreşti ;

buhurdar (căţuie pentru tămîie şi parfumuri), *cohal* (cupă emisferică fără picior din care se bea), *felegean* (ceaşcă fără mîner), *ghiordane* şi *gheordane* (brăţări ; coliere şi salbe de metale preţioase şi pietre scumpe ; la singular : salbă de mărgăritare), *harşa* (învelitoare a şelei), *lefturi* (medalioane şi bănuţi de salbe), *pală* (în expresia : *pală de taban* — sabie persană), *pauce* (ţimbale), *plioapă* şi *pleoapă* (capacul sicriului), *sîrmă* (filigran, lucrare decorativă făcută din firicele rigide de metal), *sipet* (ladă cu coperiş boltit), *şaică* (mic vas turcesc pe Dunăre şi pe Marea Neagră), *zarf* (păhăruţ în gura căruia se aşeza felegeanul).

Veşminte şi stofe :

calpac (căciulă înaltă şi dreaptă, purtată de domni şi de boierii mari), *cănăvăţ* (o stofă), *cepchen* (vestă scurtă cu mîneci despicate şi atîrnată de umeri), *chepeneag* (haină de gală, strînsă pe trup), *contăş* (haină ungurească, lipită pe trup), *cucă* (căciulă înaltă şi dreaptă a ienicerilor, dăruită de sultan voievozilor români), *feregea* (haină lungă şi largă purtată altădată de femeile din Orient ; văl de cadînă), *filaliu* (pînză subţire şi străvezie), *filendreş* (catifea flamandă), *gevrea* (batistă cusută cu mătăsuri şi fireturi), *ghermesut* (stofă scumpă, în felul catifelei), *giar* (şal lucrat cu lîneturi colorate), *gugiuman* (căciulă înaltă, purtată de domnitor şi boierii mari), *iminei* (meşi ; pantofi cu moţ în vîrf), *poturi* (pantaloni strînşi pe pulpă şi încheiaţi cu năsturaşi), *serasir* (stofă de beteală), *sevai* (stofă grea de mătase), *surguci* (copca şi pana cu pietre scumpe la căciulile boiereşti), *tuzluci* (învelitori strîmte puse pe pulpe) etc.

Pietre preţioase :

balaş (piatră scumpă de culoare roşie-vînătă), *iaspis* (piatră opacă asemănătoare cu agata), *jezm* (iasp alb), *smarand* (smarald), *zamfir* (safir), etc.

Geografie :

Hegias (provincie din Arabia), *Hind* (India), *Horasan* (provincie din Persia), *Misir* (Egipt), *Ţarigrad* (Constantinopol).

Mai caracteristice decît arhaismele de felul celor de mai sus, care au de cele mai multe ori caracterul unor termeni speciali, sînt acele cuvinte din fondul vechi al limbii sau acele accepţiuni mai vechi ale unor cuvinte transmise cu înţelesuri deosebite şi care aparţin limbii comune. Astfel de cuvinte au, în povestirile istorice ale lui Odobescu, o valoare de caracterizare, o virtute de a crea atmosfera istorică superioară terminologiei indicate mai sus.

Din rîndul acestei noi categorii de arhaisme notez : *calpuzan* (falsificator de bani), *a cerca* (în expresia : *a cerca Porţile* — a cîştiga pe puternicii turci), *dispuiere* (pradă : Odobescu îi dă şi înţelesul de : rămăşiţe pămînteşti, după fr. *dépouille*), *a dovedi* (a birui, a învinge), *drege* (în expresia : *a drege prin pahare* — a umple paharele cu vin), *francesc* (apusean), *gelep* (negustor străin), *de isnoavă* (din nou, iarăşi), *împărechere* (conflict, vrajbă), *ipochimen* (persoană, personaj), *jicniţă* (grînar), *judeţ* (judecător), *leat* (an), *letinesc* (catolic), *meremet* (reparaţie), *mohorît* (roşit, pătat de sînge), *moşie* (ţară, patrie), *năpustit* (părăsit), *neispravă* (insucces), *nemenie* (neam), *oblici* (a acuza, a afla), *pohti* (a pofti, a privi cu lăcomie), *pojar* (foc, incendiu), *pravilă* (lege), *a se pristăvi* (a muri), *a se răpune* (a muri), *risipuri* (ruine), *scumpete* (lipsă, zgîrcenie), *trunchiat* (decapitat), *vraci* (medic) etc.

Deşi arhaismele în scrisul lui Odobescu apar cu funcţiunea de a crea „culoarea locală" şi sînt folosite, mai ales, în „scenele istorice", ele pot fi semnalate, din cînd în cînd, şi în celelalte opere ale scriitorului. Dar, mai cu seamă, scriitorul manifestă o tendinţă evidentă de a ocoli cuvîntul nou, cu circulaţie mai întinsă şi pe care pare a-l simţi ca mai trivial, pentru a-i substitui un cuvînt din fondul mai vechi al limbii sau vreo formaţie personală, obţinută printr-o derivaţie de la unul din acele cuvinte. Exemplele în această privinţă sînt foarte numeroase la Odobescu. Ne mulţumim să spicuim în *Artele în România în periodul preistoric*, conferinţa publică din 1872, unde întîmpinăm : *norocitele* (în loc de : fericitele) *instincte ale poporului român ; goliciunea neospă-*

toasă (în loc de : neospitalieră) *a pustiilor Sciției ; codri vîrtoși* (în loc de : viguroși) *ai Carpaților ;* tot acolo ni se spune că cine cultivă tradițiile : *nu va scăpăta niciodată* (adică nu va decădea niciodată) și ni se atrage atenția că vechile monede sînt adeseori : *opere ale calpuzanilor.*

Arhaismele sau formațiile care le amintesc corespund unei direcții culte a limbii, unei tendințe către exprimarea mai rară, dar și mai prețioasă, pe care cercetarea nu poate să n-o noteze.

Neologismele

Sfera neologismelor lui Odobescu este, de asemenea, foarte întinsă. Unele din acestea au caracterul unor termeni tehnici, în legătură cu artele sau cu studiul istoriei și literaturii clasice, și prezintă, în dezvoltarea limbii literare, momentul în care preocupările amintite pătrund în cultura noastră. Astfel de neologisme sînt : *organ* (it., orgă), *cinopedic* (gr., în legătură cu creșterea cîinilor), *cornice* (it., cornișă), *crepidă* (lat., sandală romană), *fibulă* (lat., agrafă), *histrion* (lat., actor, bufon — la romani), *instabulament* (lat., partea unui edificiu așezată deasupra coloanelor), *logograf* (gr., povestitor de fapte sau datine vechi, nume dat primilor prozatori greci), *membrană* (it., pergament), *metopă* (it., fr., spațiu dreptunghiular sau pătrat într-o friză dorică), *milier* (lat., piatră așezată pe șoselele romane din milă în milă), *palestră* (gr., locul în care tineretul din vechea Eladă făcea exerciții de luptă), *pantocrator* (gr., imaginea lui Hristos zugrăvită în bolta bisericii), *pentatlu* (gr., ansamblu de cinci exerciții de atletism), *portic* (lat., galerie cu coloane acoperite), *riturnelă* (it., fr., refren), *rondăbosă* (fr., alto-relief), *scolie* (gr., adnotare de gramatică sau critică), *scoliast* (gr., autor de glose), *sinolog* (specialist în limba și cultura chineză), *timpan* (suprafață triunghiulară dintre cornișele unui fronton), *votiv* (it., fr., închinat unei divinități) etc.

În afară de termenii tehnici, împrumutați direct din limbile clasice sau din unele limbi moderne, precum franceza și italiana, Odobescu a folosit și alte multe neologisme, împreună cu epoca lui, și care s-au pierdut mai tîrziu, precum : *concuistă* (cucerire, folosit și de Bălcescu), *ecuitate* (echitate, spirit de dreptate), *marșandă* (modistă) etc.

Curentul de introducere a neologismelor de proveniență italiană, recomandat de Eliade, aduce în limba lui Odobescu cuvinte ca : *asolut* (absolut), *cortez* (curtenitor, politicos), *ingeniu* (talent, agerime a minții), *matutin* (de dimineață, matinal), *a pasa* (a trece), *paviment* (pardoseală), *profumat* (parfumat), *rendită* (rentă), *stampat* (întipărit), *semplicita* (simplitate), *svola* (a zbura), *tudesc* (germanic) etc.

Neologismele de proveniență franceză, părăsite și ele cu timpul, nu sînt, de asemenea, rare : *a ajuta* (a adăuga), *arduitate* (greutate mare, dificultate greu de învins), *avilit* (decăzut), *dardă* (săgeată), *expiație* (ispășire), *fumigație* (afumare), *laboare* (muncă), *palisadă* (îngrăditură, uluci, zăplaz), *surfață* (suprafață) etc.

Uneori întîlnim cîte un neologism introdus direct din limbile vechi, precum : *empiric* (experiență), *encomion* (elogiu), *epiheremă* (întreprindere, lucrare ; o speță a argumentării), *comodie* (comedie) etc.

Pe alocuri ne întîmpină cîte un germanism : *giuvel* (giuvaer, bijuterie), *a tatova* (a tatua), ba chiar și un anglism : *fașionabil* (sclivisit).

Ca și Bălcescu, pentru a nu înmulți peste măsură numărul neologismelor sale, Odobescu folosește procedeul calculului lingvistic, al traducerii sau al formării de cuvinte prin derivarea unor rădăcini străine, cu ajutorul unui sufix românesc. Din această grupă fac parte cuvintele : *aburos* (vaporos, fr. *vaporeux*), *a completi* (a completa), *feros* (de fiară, sălbatic, înfiorător), *industrios* (întreprinzător), *inimat* (animat, însuflețit), *încîntec* (încîntare, farmec), *înduoi* (a oscila între două sentimente opuse), *munit* (prevăzut, aprovizionat), *măiestreț* (măiestrit, magistral), *orfăurărie* (orfevrerie, lucrare artistică de aur), *pietos* (pios, cucernic), *spirituos* (spiritual).

Prin marele număr al neologismelor sale, mai ales prin cele eliminate mai tîrziu, ca și prin formațiile lexicale noi, rămase, de asemenea, neconfirmate de evoluția ulterioară, limba lui Odobescu dobîndește un anumit caracter artificial, pe care cititorul actual nu-l poate trece cu vederea.

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu se caracterizează prin alăturarea termenilor populari, a arhaismelor și neologismelor tehnice și rare, detașate pe fondul limbii comune. Deși izvoarele lexicului cercetat sînt foarte variate, ceea ce

apropie și leagă între ele diferitele lui sectoare este o anumită *căutare* a expresiei. Avem impresia, citindu-l pe Odobescu, că scriitorul rezistă primului cuvînt ce i se prezintă și că preferă să-l caute în sectoare ale limbii pe care și le-a însușit pe calea culturii. Căci, deși atît de deosebiți prin proveniența și momentul apariției lor în limbă, termenii populari, arhaismele și neologismele lui Odobescu posedă însușirea comună de a fi produsul unei cercetări : fie a vieții poporului, fie a trecutului național, fie a culturii antice și moderne. Judecată după lexicul ei, limba lui Odobescu ne apare, deci, ca o limbă savantă.

FONETISMUL ȘI FORMELE

Tabloul lexical al limbii lui Odobescu trebuie completat cu cel al fonetismului și formelor lui, despre care, dealtfel, fiindcă ne găsim într-un moment de stabilizare lingvistică, sînt mai puține lucruri de observat. Ne izbesc, mai întîi, fonetisme regionale în : *a cletina, răslățat, răpede, răsipi, chiemare, răsipos, părete, țăl, împărechiere, trămite, judicată, bilșug, cînticel, turlile* etc.

În ceea ce privește formele, influența arhaică produce prezentul indicativului persoana III plural identic cu persoana III singular : *boierii sta, uneltirile Doamnei Chiajna izbutise toate.*

Alteori întîmpinăm formule reflexive ale verbului, cu înțeles pasiv : *se răpusese* (fusese răpus), *se îngropase* (fusese îngropat) etc., forme vechi care mai aveau o circulație destul de întinsă în secolul al XIX-lea.

Același lucru se poate spune despre construirea dativului cu *la*, ca în exemplele : *tabelul ce s-a arătat la ochii scriitorului a fost măreț ; o apreciere ce el* (manualul) *va fi să destăinuiască la ochii oamenilor de știință și de specialitate* etc.

Deseori apar inversiuni ca : *a lor răzbunare ; ale lor doine ; duioasă inima sa* etc.

În fine, aproape pretutindeni în cursul lungii cariere, Odobescu a folosit adjectivul participial cu înțeles activ acolo unde limba comună construiește, ca în numele de agent, cu sufixul *-tor, -toare*, ca în exemplele : *mișcări șovăite* (șo-

văitoare) ; *stăruită curiozitate ; oşti vegheate ; cale răbăcită ; sarcină umilită ; poiană desfătată ; bărbat nepregetat* etc., adică forme rare, cu analogii totuşi în limbă (*om simţit, om umblat, mîncat* etc.).

Diferitele particularităţi formale remarcate dovedesc, deci, ca şi lexicul, atît influenţe populare sau arhaice, cît şi unele forme rare, care împrumută exprimării lui Odobescu unul din caracterele ei distinctive.

CONSTRUCŢIILE

Unul din cîştigurile cele mai însemnate ale artei scriitoriceşti a lui Odobescu a fost consolidarea perioadei bogate, cu numeroase determinări pe trunchiul a două sau trei propoziţii principale, dezvoltată printr-o perfectă stăpînire a unei gîndiri complexe şi nuanţate, şi cu un mare simţ arhitectonic al construcţiei. În generaţia anterioară de scriitori, complexitatea era confuză şi construcţia era stîngace. Iată, pentru a ilustra situaţia artei scriitoriceşti a prozatorilor din generaţia anterioară lui Odobescu, un exemplu spicuit din I. Heliade-Rădulescu : „Ei (anumiţi oameni) cînd iau cîte o carte în mînă care vorbeşte pentru lucruri ce n-au învăţat, numaidecît zic : n-am învăţat, nu înţeleg ; adică, dacă el este ostaş şi cartea este scrisă pentru doctorie, el numaidecît zice : este pentru doctori ; dacă este doctor şi cartea vorbeşte pentru corăbierie, zice : este pentru corăbieri ; o lasă jos, nu se mînie şi nici nu se leagă de cel care mi-a scris-o că nu a scris-o românește". Sau : „Domnilor, eu n-am de gînd să le spui pe toate : o să mai las ceva, pentru că este de prisos, între noi ne ştim : să mai iertaţi şi domnia-voastră ceva din cîte o să zic, şi iată un mijloc frumos ca să fim iarăşi prieteni ; trebuie să iertăm unul altuia greşalele".

Ambele pasaje sînt împrumutate prefeţei la *Regulile sau Gramatica poeziei*, din 1828. Construcţiile în aceste texte sînt obţinute mai ales prin juxtapunere şi au, ca atare, un caracter oral. Raporturile logice dintre propoziţii de cele mai multe ori nu sînt exprimate. În primul citat, construcţia porneşte cu subiectul la plural (*ei*), căruia i se substituie subiectul la singular (*el*). În al doilea citat, complementul este indicat

printr-o expresie vagă (*pe toate, ceva*). Introducerea unor propoziții în stil direct este destul de surprinzătoare într-o expunere teoretică. În general, construcțiile au un caracter succesiv, dar nu se încheagă într-o imagine așa-zicînd spațială, adică într-un întreg ușor de cuprins în toate articulațiile lui. Judecate din punctul de vedere al construcției lor, pasajele citate sînt oarecum confuze și stîngace.

Este interesant a observa că, după trecerea unui anumit interval de timp, Bălcescu ajunge la construcțiile sintactice de o complexitate perfect stăpînită, limpede și armonioasă. Iată un text din 1850, aparținînd studiului *Mersul revoluției în istoria românilor*: „Să deschidem istoria, cartea de mărturie a veacurilor, și, luminați de filosofia ei, vom vedea că de optsprezece veacuri națiia română n-a vegetat, n-a stat pe loc, ci a mers înainte, transformîndu-se și luptîndu-se neîncetat pentru triumful binelui asupra răului, al spiritului asupra materiei, al dreptului asupra silei, pentru realizarea atît în sînul său, cît și în omenire, a dreptății și a frăției, aceste două temelii a ordinei dumnezeiești." Este de netăgăduit că Bălcescu stăpînește mai bine decît Heliade complexitatea periodului său. Totuși, dacă analizăm procedeele de construcție ale lui Bălcescu, observăm că în raportul dintre coordonare și subordonare predomină coordonarea. Bălcescu obține o construcție sintactică destul de complexă acumulînd propozițiile principale („să deschidem" ; „vom vedea"), apoi propozițiile secundare („națiia română n-a vegetat" ; „n-a stat pe loc" ; „a mers înainte"), apoi alte elemente determinative („luptîndu-se neîncetat pentru triumful binelui asupra răului, a spiritului asupra materiei, a dreptului asupra silei" etc.). Periodul lui Bălcescu este acumulativ și enumerativ. Procedeul lui stilistic este amplificarea. Bălcescu nu are stil oral ca Heliade, dar are un stil retoric.

Va fi rolul lui Odobescu, în evoluția sintactică și stilistică a limbii române, acela de a depăși acumularea enumerativă, pentru a o înlocui în amplele construcții hipotactice, proprii, mai ales, expunerilor teoretice. Iată deocamdată un exemplu pe care-l spicuiesc în *Cîteva ore la Snagov*, 1862 : „Pînă aci toate merg destul de bine, dar cînd omul, regele naturei, ajunge a-și încrede soarta unei simple puteri bru-

tale, care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte, zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conştiinţă ; cînd el se face sluga unei căldări cu apă clocotită care tîrăşte după sine sufletele omeneşti, şi nu cunoaşte altă lege mai naltă, altă strună mai puternică decît două şine de fier aşternute pe căpătîie de lemn ; cînd omul, într-un cuvînt, clădeşte cu cheltuieli şi sudori colosale drumuri-de-fier spre a se transporta pe sine ca o surcea fără preţ, lepădată în voia nesocotită a elementelor — atunci eu, unul, declar că omul şi-a pierdut cel mai scump odor al inteligenţei sale, raza luminoasă care-l aseamănă cu dumnezeirea, simţul valorii şi libertăţii sale ; el s-a înjosit pînă într-atît încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, rolul materiei brutale, şi, în loc de a păşi în calea progresului, în loc de a înainta spre civilizaţie, cum pretind cei mai mulţi, mie mi se pare curat că el s-a scufundat de sineşi în cea mai umilitoare netrebnicie şi s-a degradat, nesocotitul, la cea mai tristă barbarie."

Pasajul, o ieşire umoristică în contra drumului-de-fier, este o mostră sintactică în care putem urmări principalele procedee de construcţie ale lui Odobescu, şi anume : *simetria, inversarea, ramificarea.* Le vom realiza pe rînd :

1. Simetria. Întreaga construcţie se sprijină pe două propoziţii principale în raport de coordonare adversativă, indicată prin conjuncţia *dar :* toate merg bine — dar eu declar. Din aceste două propoziţii, numai cea din urmă primeşte un mare număr de determinări, asociate în grupuri de 3 şi 2×3 : trei propoziţii circumstanţiale temporale, introduse prin *cînd (cînd omul... ajunge a-şi încrede soarta, cînd el se face slugă, cînd omul clădeşte) ;* şase propoziţii determinante coordonate între ele : (declar că) *omul şi-a pierdut* etc., *el s-a înjosit, în loc de a păşi, în loc de a înainta, el s-a scufundat de sineşi, s-a degradat.* Pentru că a doua propoziţie principală primeşte un mare număr de determinări şi, astfel, funcţiunea ei de regentă ar putea fi uitată de cititor, Odobescu o repetă în varianta unipersonală : *mi se pare că* (eu declar) şi pune ultimele două completive drepte sub regentarea acesteia. Simetria construcţiei analizate provine din faptul că este organizată după un raport de adversaţiune şi din acela că elementele determinative, în a doua frază a coordonării, ne în-

tîmpină în grupuri de aceeași mărime. Simetria construcției lui Odobescu este evidentă, deși nu este perfectă. Pentru a evita impresia împietririi și schematismului și pentru a introduce varietate și mișcare în construcția sa, scriitorul deranjează ușor raporturile simetrice, împingînd axa construcției către începutul periodului, adică dînd o dezvoltare mai mare celei de a doua părți a acestuia, apoi sporind la dublu al doilea grup al subordonatelor. Asupra celorlalte elemente ale simetriei, v. mai jos, sub 3.

2. Inversarea este un caz al simetriei, deoarece și ea este obținută prin dispunerea unor elemente în jurul unui ax. Așa se întîmplă cu gruparea subordonatelor în a doua parte a periodului analizat. Primul grup al subordonatelor este anterior propoziției principale ; al doilea este posterior principalei. Ordinea : subordonate-principală se inversează producînd ordinea : principală-subordonate. Din observarea procedeelor de simetrie și inversare rezultă caracterul ușor de cuprins al construcției lui Odobescu, limpedea ei articulație și așa-zicînd *spațialitatea* ei, adică posibilitatea de a ți-o reprezenta simultan ca pe o formă a lumii exterioare.

3. Ramificarea, adică subordonarea față de o regentă, care este la rîndu-i subordonată, e un alt procedeu mult folosit de Odobescu. Astfel, din grupul celor trei subordonate temporale, două din ele se ramifică la rîndul lor : „cînd omul... ajunge" primește completiva dreaptă : „a-și încrede soarta unei... puteri brutale", și aceasta — un grup de patru atributive relative : care nu judecă, nu cugetă, nu simte, ci merge mereu înainte (aceasta din urmă coordonată cu relativele anterioare prin conjuncția *ci* ; „el (omul) s-a înjosit" primește o consecutivă cu triplu predicat nominal : „încît s-a făcut chiar unealta, jucăria, robul materiei brutale". Ramificarea se realizează nu numai prin propoziții subordonate, dar și prin celelalte compliniri ale diferitelor propoziții. Astfel relativa (care) „merge mereu înainte" se întregește printr-un complement modal cu două determinări : „zdrobind toate în preajmă, fără socoteală, fără conștiință". Relativa (care) „nu cunoaște" primește complinirea a doua complemente drepte : „altă lege mai înaltă, altă strună mai puternică". Temporala regentă : „cînd omul... clădește" se între-

geşte prin două complemente instrumentale: „cu cheltuieli", cu „sudori colosale". În general, examinînd ramificările construcţiei analizate, observăm o simetrie duală, deoarece aproape toate complinirile apar în număr de două sau multipli de două (2 × 2, 3 × 2).

Procedeele semnalate mai sus sînt destul de generale în scrisul lui Odobescu. Iată un alt exemplu de construcţie cu principala la mijloc, adică de construcţie inversată. Descompun citatul (din *Pseudo-Kynegheticos*) în elementele lui sintactice alcătuitoare, pentru a înfăţişa procedeul ramificării:

I Cu toate acestea

(1) şezînd acum
1. colea
2. fără grijă
3. răsturnat în jeţul meu
4. privind liniştit pe fereastră
   a. cum mugurul liliacului se despică
   b. şi-nverzeşte
   c. subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie

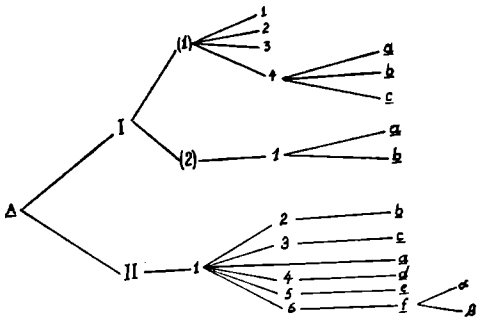
(2) şi ascultînd
1. cu o dulce răpire
   a. cum vrăbiile limbute ciripesc
   b. şi cum brotăceiul cîntă vesel înturnarea zilelor calde

A. te încredinţez că

II. 1. mi-ar plăcea să străbat
   a. fără totuşi de a mă mişca din loc
2. şi codrii umbroşi
   b. alergînd cu gîndul în goana cerbilor
3. şi piscurile de stîncă
   c. după urmele ideale ale caprei negre
4. şi vizuinile de prin munţi
   d. în prepusa dibuire a urşilor
5. şi luncile de răchită
   e. după umbra dîrei de mistreţ
6. ba chiar şi pustiile năsipoase
   f. pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de
   α tigri înfricoşaţi şi de
   β lei fricoşi

Şi de data aceasta, deci, ca în exemplul spicuit în *Cîteva ore la Snagov*, principala (*A*) regentează înainte şi după ea, mai întîi (I) un grup de complemente circumstanţiale — (1), (2) — cu complinirile lor (1, 2, 3, 4) printre care două subordonate (*a*, *b*) şi cu un complement de loc (*c*); apoi (II) o completivă indirectă (1) cu un grup de şase complemente (2, 3, 4, 5, 6), fiecare cu cîte un determinant (*a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*), dintre care cel din urmă are două determinări (α, β).

Redus la schemă, citatul prezintă, deci, următoarea ramificare :



În afară de construcţia dual㠎ntîmpinăm destul de des la Odobescu şi construcţia ternară, de tipul acesteia culese în *Pseudo-Kyneghetikos :*

A. Acela ar clădi

I. 1. cu sfinte miresme
2. cu mireasmă
3. şi cu tămîie

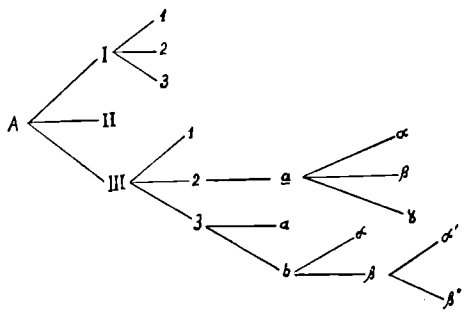
II. altarul vînătorilor

III. povestind
1. cum sălbaticul uriaş al anticelor legende germane
2. cum vînătorul afurisit care-şi vînduse sufletul către diavol
a. pentru ca să poată lovi
α tot drept
β printre brazi şi
γ printre stînci

ȣ. cum acea fantastică ființă a posomorîtelor visuri păgîne
b. printr-o minune cerească
se prefăcu în
α blîndul
β și cuviosul
α' episcop
β' și apostol al Ardenelor creștinate.

Regenta (*A*) se complinește aici printr-un grup de trei complemente (I, 1, 2, 3), un complement drept (II), o atributivă exprimată printr-un gerunziu (III) cu trei determinante modale (1, 2, 3), dintre care a doua ramifică o finală (*a*) cu trei circumstanțiale (β, α, γ), și a treia ramifică un complement instrumental (*b*) și un grup (β) de două determinări (α', β').

Schema acestei construcții este următoarea :



Folosirea largilor perioade arborescente, atît de des întrebuințate de Odobescu încît ea devine una din particularitățile cele mai izbitoare ale stilului său, corespunde caracteristicilor principale ale imaginației și gîndirii acestui scriitor. Odobescu este un artist literar cu o imaginație vie, unul din cei mai buni prozatori descriptivi ai literaturii noastre. Descriind adeseori tablouri de natură, opere ale artei, scene istorice, el le vede ca întreguri și în toată bogăția detaliilor lor. Tabloul este una din categoriile compoziționale mai frec-

vent folosite de scriitor ; hipotaxa este instrumentul lui sintactic.

Gîndirea lui Odobescu este, de asemenea, bogată şi nuanţată. Ideile lui au complexitate, mersul cugetării sale înaintează printre excepţii, explicaţii şi nuanţări, care se exprimă, de asemenea, foarte potrivit în tipul sintactic al periodului său. Iată, în această privinţă, un exemplu din *Istoria arheologiei:* „Chiar de pe cînd cei dintîi eruditi ai Renaşterii au început a se ocupa, în mod cam confuz, cu cercetări arheologice, adică s-au cercat să extragă din studiul autorilor clasici şi al rămăşiţelor plastice noţiuni cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte ale popoarelor vechi, de atunci încă s-a simţit că există o diferenţă destul de bine însemnată între aceste două cercuri de activitate, cu toate că materialul care servă la ambele este mai totdeauna comun."

Examinînd această bogată construcţie, observăm cum Odobescu cînd nuanţează ideea sa (*în mod cam confuz, o diferenţă destul de bine însemnată*), cînd intervine cu un plus de explicaţii (*adică s-au cercat etc.*), cînd exprimă o disjuncţie (*cînd asupra stării sociale, cînd asupra belelor-arte*), cînd precizează o diferenţă (*cu toate că materialul* etc.).

Periodul lui Odobescu, prin limpedea lui articulaţie, este un preţios instrument de analiză a ideilor, şi, prin abundentele lui compliniri, un mijloc de exprimare a unei cugetări bogate şi fine, adică forma de organizare sintactică a uneia din cele dintîi şi a uneia din cele mai bune proze ştiinţifice a literaturii noastre.

PROCEDEE DE ARTĂ

Forme, lexic, construcţii sînt introduse în configuraţii de artă, în întreguri cu valoare estetică. Ştim cum se exprimă Odobescu ; se cuvine să ne dăm seama care sînt categoriile largi ale procedeelor prin care conţinuturile închipuirii şi minţii sale ajung la expresie. Odobescu a povestit, a descris oameni, opere de artă şi peisaje, a expus idei şi rezultate ale cercetării sale de istoric şi arheolog. În ce chip povesteşte, descrie şi expune ştiinţific ?

Partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu se sprijină pe narațiunile sale *Mihnea-vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*, publicate în numeroase ediții și mult citite. Odobescu a intitulat aceste narațiuni „scene istorice", vrînd parcă să sublinieze caracterul lor descriptiv și dramatic. De fapt, în povestirile istorice ale lui Odobescu se pot distinge părțile narate și cele prezentate ca tablouri, adică evenimentele povestite ca o succesiune și cele înfățișate ca o simultaneitate. Acestea din urmă se realizează prin descriere și dialog. O narațiune ajunge totdeauna, în scenele istorice, la un tablou, este finalul și oarecum scopul ei. În *Mihnea-vodă cel Rău*, după prezentarea cu mai multe elemente de tablou a morții armașului Drăcea, urmează narațiunea împrejurărilor care au premers instalarea lui Mihnea ca domn ; apoi tabloul încoronării lui Mihnea, apoi cel în care vornicul Pîrvu prezintă noului domn pe fiii săi ; apoi povestirea morții lui Ilie, fiul lui Pîrvu ; după care urmează tabloul ospățului oferit de Mihnea boierilor etc. Narațiunea este, la Odobescu, procedeul de legătură a faptelor zugrăvite în tablou. Alternanța dintre narațiune și tablou este exprimată prin aceea a timpurilor verbale. Părțile narate sînt debitate la felurite forme ale trecutului ; tabloul este menținut la prezent. Totuși, deoarece chiar într-un tablou există elemente care trebuie să explice prin narațiune feluritele trăsături ale lui, apoi fiindcă povestitorul intervine adeseori pentru a introduce replicile unui dialog sau pentru a le comenta, rezultă tot timpul o alternanță între formele trecutului și prezent, pe care Odobescu o stăpînește foarte bine.

Iată, pentru exemplificare, scena conjurației împotriva lui Mihnea, pe care o reproduc cu sublinierea verbelor, pentru a arăta cum după înfățișările arătate ca tablou (la prezent) urmează povestirile sau comentariile povestitorului (la trecut) : „În casa lui Danciu Țepeluș *stau* adunați într-o seară trei oameni. Unul de vîrstă mezie, purtînd îmbrăcăminte ungurești, *are* un obraz pe care *se citește* o prostatică rîvnire la mărimi ; acesta *e* stăpînul casei, fecior de domn și neîmpăcat dușman al lui Mihnea, carele *se suise* pe tronul hotărît

lui de Vladislav și acum încă îi *răpise* sprijinul ocrotitorului său. Al doilea *e* un boier bătrîn de Țara Românească, cu barba albă și cu fruntea înnorată de o veche mîhnire ; acesta *e* Radul, spătarul din Albești, a cărui fiică Ilinca *fusese jertfită* cu atîta cruzime de către fostul domn chiar în noaptea ei de cununie. În sfîrșit, un tînăr purtînd zeghea sîrbească *ține* mîna pe hangerul de la brîu, *pare* c-*ar fi* gata *să spele* în sîngele tiranului necinstea unei surori siluite de dînsul ; îl *cheamă* Dumitru Iacsăg și *e* nepotul mitropolitului Maxim. Ei *se par* a fi după o lungă sfătuire ; dar bătrînul boier, întinzînd cu încetul mîna într-un vas de aur ce *sta* pe masă, *scoase* dintr-însul o hîrtie îndoită și *citi* cuvîntul : «Hangerul !». Iacsăg *săltă* de bucurie, strigînd : «E al meu !» Ceilalți doi *răspunseră :* «Dumnezeu să te ajute»". Succesiunea timpurilor verbale pune limpede în lumină pe aceea a aspectelor *arătate* și a faptelor *povestite.*

Portrete

Fantezia lui Odobescu vede nu numai scene, tablouri, dar și oameni. Scrierile lui cuprind cîteva din portretele cele mai izbutite din literatura timpului. În portretistica literară a secolului al XIX-lea era folosită încă metoda alcătuirii portretelor din substantive, procedeu corespunzător vechii psihologii a facultăților. Iată, de pildă, în *Ciocoii vechi și noi* de N. Filimon, portretul kerei Duduca : „Această Veneră orientală... avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața cea plină de răsfățări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale, și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu poziționea ei socială". Portretul se încheagă astfel din seria de substantive sau locuțiuni substantivale abstracte : *frumusețe, inteligență, spirit, viață de răsfățări, lipsă de educație, dorinți* — împreună cu determinările lor. Odobescu combină în zugrăvirea portretelor sale menționea facultăților cu a notelor fizice văzute, adică a substantivelor abstracte cu a substantivelor și adjectivelor concrete.

Este, deci, caracteristic pentru arta de portretist a lui Odobescu asocierea dintre notele fizice și cele morale, dintre

cele care se oferă percepției simțurilor și cele cuprinse de intuiția psihologică. Iată, în această privință, în *Cîteva ore la Snagov*, portretul lui Matei Basarab, debitat în formă adresată, ca și cum adică pictorul l-ar avea în față și ar vorbi modelului său : „În chipul tău smead și costeliv, înconjurat de o barbă albă și rară, în buzele-ți subțiri și zîmbitoare, în fruntea ta lată și înaltă, în ochii tăi mici și vii, afundați sub sprîncene negre și stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă finețe, cîtă înțelepciune și cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor" etc. Deci, după seria concretă : *chip smead și costeliv, barbă albă și rară, buze subțiri zîmbitoare, frunte lată și înaltă, ochi mici și vii, sprîncene negre și stufoase* — seria abstractă care pare a o comenta pe cea dintîi : *finețe, înțelepciune, energie.*

La fel este construit portretul lui Ienăchiță Văcărescu (în *Poeții Văcărești*) : „O față prelungă și cam palidă, cu fruntea lată, un nas drept și regulat cu nările foarte largi, o gură zîmbitoare pe ale cărei buze voluptuoase abia le ascundea o mustață subțire, ochi căprui cu o căutătură plină de dulceață și de finețe, în sfîrșit, o barbă castanie, rară și transparentă, ce-i fîlfîie ușor pe piept : iată trăsăturile acelei figuri ce-nsuflă îndată un simpatic respect și pe care o susțin cu oarecișe mîndrie portul drept al trupului și gugiumanul de samur, așezat cu semeție pe cap."

Sau portretul lui Andronic Cantacuzenul (în *Doamna Chiajna*) : „Trupul acestuia, mărunt, neputincios și gîrbovit, pare că d-abia purta capul său mare, pleșuv și cărunt cu obraji spîni, smezi și slabi ; dar buzele-i subțiri și încrețite, ochii săi mici, vioi și pătrunzători, nările-i largi și neastîmpărate dovedeau acel duh sprinten și isteț, acea minte iscusită și dedată cu intrigile și cu batjocura, care sînt ca o însușire a neamului grecesc".

Pictorul știe, deci, să extragă esența morală tipică a modelului său, dar numai după ce a văzut și a notat trăsăturile fizice și concrete ale figurii, ale atitudinii, ale costumului. Arta portretului fizic, mai puțin la îndemîna înaintașilor, face progrese mari la Odobescu.

Scriitorul vede tablouri și oameni, scene și portrete, se bucură și de lucruri pe care vrea să le cunoască în detaliu, introducînd, ca un element caracteristic al scrisului său, lungile lui serii terminologice. Este împrejurarea în care s-au adunat în operele lui Odobescu marele număr al arhaismelor sau al neologismelor lui tehnice. Iată, de pildă, costumul lui Andronic Cantacuzen: „Vestmintele sale-l arătau că este unul din nalții dregători ai bisericii bizantine; în cap purta naltul calpac de hîrșie fumurie cu fund de serasir; pe dînsul avea o hlamidă de sevai roșu cusută cu palme de fir pe poale și încinsă de-a curmezișul, pe sub subțiori, cu un lat brîu de omofor, semănat cu matostate în șatoange; iar pe dasupra, o lungă mantie de buhur alb cu ceaprazuri de aur și îmblănită cu jder, căci d-atunci începuse kazaklîii să aducă în Țarigrad scumpele blăni din Mosc". Iată darurile de nuntă aduse de peținorii greci: „Ici se vedeau sipeturi de sidef pline cu ghiordane, cu cercei cu lefturi de smaragduri, de balașuri, de rubini, de zamfiri; pline cu paftale de aur și de matostat, cu colane și sponciuri de mărgean și de mărgăritare, cu surguciuri de briliant; mai colo boccealîcuri de ștofă cu așternuturi de agabaniu, cu primenele de borangic și de filaliu, cusute cu bibiluri, cu gevrele și bîrnișoare de beteală, cu feregele și binișuri de buhur, de cănăvăț și de sevai, cu blănuri de jder, de rîs și de samur, cu gearuri și cu taclîcuri turcești, mai dincolo lăzi cu covoare de Ispahan, cu oglinzi de Veneția, cu buhurdaruri pline de scumpe miresme din Hegiaș, cu apărători de pene, cu felegene de smalț, cu zarfuri de sîrmă, cu tipsii, lighene și ibrice de argint, cu cohale de cleștar de munte, cu linguri de fildeș săpat și cu felurite alte bogății, care de prin toate părțile le aduceau venețienii, armenii și ebreii în Țarigrad."

Arendășoaicele pe care scriitorul le zărește în *Cîteva ore la Snagov* stau, în trăsurile lor, „printre boltele invoalte ale malakoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate, printre falbalale, maniketuri și volane, printre coafurile cu flori, cu blende, cu panglice și cu pene, în sfîrșit, printre toate gătelile ce lipscanii și marșandele din București vînd cocoanelor de țară drept marfă de Paris".

Deşi astfel de serii n-au decît valoarea unor inventare, ele se leagă cu un procedeu mai general al compoziţiei la Odobescu : *enumeraţia*. Atracţia pentru produsele artelor şi ale meşteşugarilor, activitatea simţurilor treze, dar şi atenţia lui cam dispersată l-au făcut adesea să compună prin enumerare. Aşa procedează, de pildă, în *Pseudo-Kyneghetikos*.

Descrieri de opere de artă

Descrierea operelor este o metodă a cercetării în istoria artei şi în arheologie. Odobescu i-a dat o înaltă valoare literară. În *Pseudo-Kyneghetikos*, *Cîteva ore la Snagov*, *Istoria arheologiei* există numeroase descrieri de opere ale sculpturii, ale picturii, ale muzicii în care revin procedeele portretisticii lui Odobescu. Este caracteristică, de pildă, în descrierea operelor plastice, nu numai îmbinarea de note fizice şi morale, dar şi alăturarea de judecăţi obiective şi subiective, adică de *constatări* şi *impresii*. Astfel, în *Pseudo-Kyneghetikos*, statuia Dianei de la Luvru este înfăţişată, mai întîi, drept „mîndra şi sprintena fecioară de marmoră care s-avîntă, ageră şi uşoară sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despicată la umeri. O mişcare vie şi graţioasă a grumazului a înălţat capu-i, cu perii sumeşi la ceafă în corimb, şi pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie. Peplul îi înfăşoară, ca un brîu, talia zveltă, şi cutele veşmîntului ascund sînu-i fecioresc ; dar braţele-i goale, unul se încovoaie ca să scoată o săgeată din cucura de pe umeri ; celălalt se reazimă pe creştetul cornut al ciutei."

Urmează judecăţi subiective, notarea unor impresii personale care, din pricina relativei lor nesiguranţe, iau forma unor întrebări dubitative. „Ce neastîmpăr va fi făcînd pe zeiţă să calce aşa iute pămîntul, sub crepidele-i împletite pe picior ca opincile plăieşilor noştri ? Pe cine ameninţă ea cu darda împenată ce ea atinge cu degetele-i delicate ? Trămite ea, oare, în cîmpii etolici ai Calidonului pe mistreţul urieş care va muri înjunghiat de mîna regescului vînător Meleagru ? Urzeşte ea o crudă răzbunare în contra nenorociţilor fii ai nesocotitei Niobe ?... Cugetul ei e o divină taină".

În descrierea unei melodii populare, pe care scriitorul o aude răsunînd din corn, judecăţile obiective şi subiective

se alătură în aceeași frază : „Pe tonurile duioase și întunecate ale trîmbiței metalice se juca, cu o veselie săltăreață, melodia cîntecului francez, și atunci, în mine, auzul șoptea inimei mîhnite neașteptate cuvinte de speranță și de bucurie".

Alteori, ca în descrierea unui tablou al lui Wouwerman scriitorul topește descrierea într-o narațiune, interpretează, adică, simultaneitatea ca o succesiune, despărțind feluritele propoziții prin adverbul de loc *aci*, care, prin repetiție, ia un sens temporal [1] : „Vînătorii, aci înghit un pahar mai nainte de a porni, aci se odihnesc pe iarbă verde, cu caii lîngă dînșii, aci iar sosesc voios, sunînd fanfarele lor de izbîndă". Transformarea descripției în narațiune se realizează, în continuarea pasajului, prin alternarea verbelor la prezent și perfectul-compus, un procedeu narativ : „Damele, grațios plecate pe șelele lor de catifea neagră, se uită cum șoimii se răped în aer pe păsărelele spăimîntate ; una din ele s-a depărtat în taină spre pădure și după dînsa aleargă, în fuga calului său alb, un galant cavaler, ducîndu-i vălul pe care ea l-a uitat atîrnat de craca unui copac ; tocmai în fund, pe marginea pădurii, se zăresc, prin ceața umedei Olande, cîinii urmărind un cerb abia profilat".

Descrierile de tablouri sînt înviate astfel prin procedee de artă. Arta, devenită temă literară, alcătuiește un aspect al criticii moderne, începînd cu Winckelmann, cu Saloanele lui Diderot și continuînd cu unii din criticii secolului al XIX-lea, ca Baudelaire, Fromentin, Walter Pater, Ruskin ș.a. Odobescu a introdus genul în literatura noastră și a izbutit, în cadrul lui, cîteva din realizările cele mai de seamă ale artei sale scriitoricești.

Peisaje

Un scriitor cu o înzestrare vizuală atît de pronunțată ca Odobescu, după cum o dovedesc scenele, portretele și descrierile sale de opere ale artei, nu putea să nu reușească în arta peisajului. Ochiul său vede tot atît de bine natura, după

[1] *Gramatica limbii române*, 1950, I, p. 334, observă sensul temporal al lui *aci* (repetat) la Creangă : „aci era la Socola, aci la Iași, aci la mănăstirea și în Tîrgul-Neamțului profesor".

cum vede oamenii, situațiile, monumentele. Interesant este însă de remarcat că vizualul Odobescu acordă un mare loc în descrierile sale de natură notelor acustice și că unele din peisajele sale sînt constituite aproape numai din însemnarea unor sunete, ca în acesta spicuit în *Pseudo-Kynegheticos*: „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd murgul serii începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului; din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii. Atunci, prin nălțimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine lungi șire de cocori, brîne șerpuind de acele păsări călătoare, în care divinul Dante a întrevăzut grațioasa imagine a stolului de suflete duioase, de unde se desprinde, spre a-și deplînge răstriștea, gingașa lui Francescă."

Un peisaj de iarnă, în *Doamna Chiajna*, este compus, de asemenea, din note acustice: „E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugul trîndav. Apoi, în lungele nopți de iarnă, ce întunecime plină de groază! ce de nopți fioroase! Vîntul vîjîie și geme ca niște jalnice glasuri ce plîng din depărtare; ploaia izbește cu o întărîtată stăruire în pereții și în ferestrele casii: oblonul se clatină și scîrțîie pe țîțînele-i ruginite." Odobescu introduce în acest peisaj și o notă termică: ploile sînt *reci*. Cu aceasta ajungem însă la o altă caracteristică a artei peisagiste a lui Odobescu, care, pentru a apropia mai mult descrierile sale de sensibilitatea mai adîncă a cititorului, uită rareori să noteze temperatura mediului natural pe care-l descrie. Înfățișînd perspectiva de dealuri sub care se adăpostește satul Bisoca, scriitorul notează: „Soarele apunea drept înaintea noastră; cerul lui roșiatic scăpătase pînă pe zarea orizontului, și razele-i calde și senine părea că se așternuse peste tot șesul răsăritean al țării, care ni se destindea acum sub ochi..."

În *Doamna Chiajna* sînt notate diferite senzații într-o bogată serie enumerativă, conform procedeului mai general al scriitorului: „Astfel, după mai multe zile de călătorie, sosiră ei în valea Lotrului. Rîul cu apele sale galbine curge pe

o matcă de lut năclăios, ocolită cu un desiș de verdeață ; acolo salcia pletoasă, socul mirositor, alunii mlădioși, arțarii cu pojghițele roșii, carpenii stufoși, salba moale și teii cresc cu falnicii jugaștri, cu plopi nalți și subțiri, cu anini ușurei, cu ulmi albicioși, cu sîngerei pestriți, cu corni suciți și vîrtoși. Printr-acel hățiș felurit de arbori ce se-ndeasă și se împletesc, mierlele și pițigoii fluieră și ciripesc din ramură în ramură, iar pe vîrful copacilor turturele sure și porumbei sălbateci se-ngînă în vreme ce prigorii cu pene albastre chiuiesc mereu în zborul lor neastîmpărat".

Toate simțurile scriitorului colaborează pentru a obține acest peisaj. Ochiul vede forme și dimensiuni (*carpeni stufoși, plopi nalți și subțiri*), culori (*ape galbine, arțari cu pojghițe roșii, ulmi albicioși, sîngerei pestriți, prigori cu pene albastre*), urechea aude sunete (*mierlele și pițigoii șuieră, turturelele și porumbeii se îngînă, prigorii chiuiesc*), simțul olfactiv înregistrează mirosuri (*socul mirositor*), simțul cinestetic percepe : *alunii mlădioși ;* tactul simte : *lutul năclăios.* Tabloul are nu numai o rară bogăție senzorială, dar și o viață deosebită prin notarea tuturor mișcărilor naturii.

La data cînd Odobescu scria această pagină, în 1860, arta peisajului literar apăruse, odată cu *Călătoriile* lui Alecsandri, dar autorul *Doamnei Chiajna* îi dădea un impuls care-l înălța pînă la nivelul celor mai bune realizări peisagistice în toată epoca următoare.

Expunere adresată

În afară de narațiuni, de nuvele istorice și de basme, Odobescu a scris expuneri adresate : scrisori, discursuri, conferințe. *Pseudo-Kynegheticos* este o lungă scrisoare adresată de autor prietenului său Cornescu. *Viitorul artelor în România, Moții și Curcanii, Artele din România în periodul preistoric, Biserica de la Curtea-de-Argeș și Legenda Meșterului Manole, Vasile Alecsandri, G. Cretzeanu, P. Ispirescu* sînt pagini de cuvîntare rostite la Academie, în fața unei adunări sau în împrejurări solemne. *Istoria arheologiei* este un curs universitar. O mare parte a producției lui Odobescu a fost, deci, așternută pe hîrtie pentru a cădea mai întîi sub ochii unui cititor determinat sau pentru a fi citită în public. Mai ales această din urmă parte a operei scriitorului a fost făcută

pentru a fi ascultată înainte de a fi citită. Împrejurarea explică numeroasele forme ale adresării și ale oralității în proza lui Odobescu.

În *Pseudo-Kyneghetikos* scriitorul îl interpelează direct pe corespondentul său : „Amice", „o, iscusite vînătorule", „amice vînătorule !" Părți noi ale expunerii sînt introduse prin întrebări adresate, care permit autorului să intervină cu explicațiile sale : „Mai întîi, te rog, spune-mi dacă știi sau nu știi ce soi de zburătoare este grangurul ?" Sau : „Pentru ce, rogu-te, n-ai spus nici măcar un cuvînt despre o altă pasăre de pădure ?" Legăturile de idei se fac, de asemenea, prin forme adresate : „Dă-mi, dar, voie să mă-ntorc iar la vorba de mai nainte". Cînd vrea să introducă o povestire în expunerea sa, scriitorul o anunță astfel : „Dacă cumva vrei să dormi și nu-ți vine de sineși somnul, apoi pune capul pe pernă și ascultă". În *Artele din România în periodul preistoric*, o expunere științifică, printre alte multe forme ale adresării, subliniez pe aceasta : „Nu-mi faceți, dar, vă rog, o vină de a fi căutat să descoper de pe zarea amurgită a trecutului, din ceața brumoasă a prezentului o falnică lumină pentru viitorul artelor române !"

Luînd mai mult atitudinea de vorbitor decît de scriitor, formele oralității vor fi, de asemenea, foarte numeroase în proza lui Odobescu. Pe această cale se introduc locuțiunile (*vorbă curată !, ba unde mai pui, dar dintr-una într-alta îmi adusei aminte de o poveste, ce să mai zic !, dar să grăbim*), proverbele (*să ședem strîmb și să judecăm drept ; apoi mai este încă și o vorbă românească : Coadă lungă și minte scurtă* etc.), exclamațiile (*fie cum zice Martial !, Vai ! bietul județ Romanați*), pentru a nu mai vorbi de popularul „dar însă", pe care Odobescu nu-l economisește deloc. Pentru a introduce o argumentare, scriitorul închipuie un dialog cu contrazicători fictivi și își creează astfel posibilitatea de a interveni cu o replică hotărîtoare : „Fiecare popor din cîte au venit pe rînd aci și-a adus cu sine mult-puțina sa cultură. Dar, oare, toate avut-au ele o cultură artistică ? Lăsat-au ele urme de producțiuni artistice ? Cei mai mulți ar răspunde îndată : Nu ! Eu însă nu cutez a mă hotărî așa lesne, într-acest caz, pentru negativ. Dați-mi voie să mă explic."

Prin formele adresării și ale oralității, stilul lui Odobescu primește coloratura lui familiară și populară, acel ton lipsit

de orice pedanterie, simplu și sfătos, care explică seducția lui. Cineva s-ar putea întreba dacă nu există o nepotrivire între aceste procedee și savantele construcții sintactice, bogate în hipotaxe arborescente, analizate mai înainte. Perioadele lui Odobescu, prin armonia muzicală a construcției lor, sînt însă făcute tot pentru a fi ascultate și constituie tot o manifestare a unei arte vorbite.

Digresiune

Vorbind ca un om sfătos, bucuros să povestească lucruri auzite și trăite, să-și comunice impresiile și bogatele lui cunoștințe, Odobescu se lasă ispitit de toate asociațiile ce i se prezintă în cursul expunerii. Opere însemnate ale lui, *Pseudo-Kynegheticos* și *Cîteva ore la Snagov*, sînt cercetări mai interesante prin detaliile lor asociative decît prin scopul final pe care-l urmăresc. Chiar într-o operă de știință cum este *Tezaurul de la Pietroasa*, amănuntul asociat acoperă oarecum teza ei fundamentală. Digresiunea este pentru Odobescu un procedeu de compoziție. O știe el însuși și o repetă adeseori. În *Pseudo-Kynegheticos* își numește expunerea : „cărarea mult cotitei mele colinde de vînător hoinar". Cînd constată că s-a abătut prea mult de la linia dreaptă a expunerii exclamă : „Mă opresc căci mi se pare că iar am greșit calea". Îi este greu să reziste ispitei unei legături neprevăzute de idei și atunci își cere iertare cu umorul care trebuie să scuze abuzul său : „dacă cumva te simți cam obosit de lunga digresiune zoologico-filologică prin care am răzbunat de nepăsarea ta pe sturzi, pe cocoșari și pe grauri, apoi tot mai iartă-mă să mai adaog vreo două-trei cuvinte în materii analoage, și apoi, zău, vă dau pace, și ție, și neamului păsăresc". Orice perspectivă nouă îl seduce : „Dar iată cum, fără veste, un nou orizont artistic ce mi se deschide tot pe tărîmul vînătoriei ! Zău ! Cînd pleacă omul la vînătoare nu știe de unde-i sare iepurele."

Nici în prelegerile sale de *Istoria arheologiei*, unde limitările metodice trebuiau să funcționeze cu mai multă vigoare, alunecările nu sînt evitate : „Zău, nu prea știu acum, domnilor, pînă la ce punct mi se mai poate ierta această nouă digresiune, făcută astă dată prin domeniul nebulos al tradițiunilor boreale, prin anticele legende sau saga ale Nordului,

scrise odinioară cu misterioase rune de către înțelepții scalzi ai Scandinavilor". Prin anunțarea sau prin scuza digresiunilor sale se introduce o nouă provizie de locuțiuni, expresii familare, interjecții (*iar am greșit calea, zău! vă dau pace, fără veste*), care dau elocuției lui Odobescu caracterul ei popular.

Umor

Exprimarea în forme populare, locuțiunile, proverbele, digresiunea marchează deopotrivă atitudinea unui scriitor îndepărtat de orice gravitate. Debitul său este colorat de umor, pe care îl obține nu numai prin mijloacele exprimării familiare și populare, dar și prin alte procedee: anecdota, jocul de cuvinte, referința savantă în împrejurări frivole. Autorul lui *Pseudo-Kynegheticos* se scuză de incompetența sa în materie de vînătoare cu anecdota despre dascălul Carcangé, acela care și-a plătit simigiul cu un cîntec. Numele librarului bucureștean Socec îi amintește pe cel al anticului librar roman Sosius permițîndu-i să aplice celui dintîi versul pe care Horațiu îl consacrase celui din urmă: „*Hic meret aera liber Socecio*" (acea carte îi aducea bani lui Socec). Goana surugiilor îi amintește scriitorului „pornirile furtunoase" ale zeului Odin. Comentînd un pasaj din manualul lui Cornescu, relativ la coada cîinilor, își amintește îndată de acei scurtați de coada lor la Atena de către „frumosul, răsfățatul și zburdalnicul Alcibiad". Plătica de Snagov, rumenită pe jeratic și scăldată în zeamă de lămîie, întrece în suculență „vestitul pește de mare Rhombus, asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman și pe care l-a cîntat marele Juvenal". Nenumăratele incidente de felul acestora, care dau adeseori frazelor lui Odobescu o prelungire, un adaos de coordonări, sporesc, la rîndul lor, relieful umoristic al scrierilor acestui umanist surîzător.

Convergență

Odobescu ocupă în istoria limbii și artei literare a secolului al XIX-lea un loc cu totul original. Aparținînd, prin începuturile sale, generației de la 1848, scriitorul s-a menținut tot timpul pe pozițiile ideologice ale gînditorilor și scrii-

torilor care i-au fost primii îndrumători.[1] Simpatia sa pentru popor, pentru năzuințele lui de libertate și pentru trecutul lui explică particularitățile formelor și compoziția lexicului său. Față de curentele italienizante, puriste sau latiniste, Odobescu a reprezentat reacția directivei populare, pe care a exprimat-o nu numai prin luptele sale teoretice, dar și prin creația lui literară. Generația de cercetători de la 1848 a dat, prin Bălcescu și Kogălniceanu, primele ediții moderne ale vechilor cronici. Efectul literar al acestor publicații a fost cunoașterea mai bună a limbii vechi și punerea la îndemîna scriitorilor a elementelor lingvistice de caracterizare a trecutului în narațiunile istorice care încep atunci să apară. Odobescu a fost unul din scriitorii care au folosit mai mult din tezaurul de arhaisme al vechilor scrieri istorice, utilizate de el nu numai în narațiune, dar și în alte opere. Cum, pe de altă parte, scriitorul este și un spirit foarte învățat, cu un sistem noțional complex, format în studiul mai multor discipline umanistice și al mai multor limbi vechi și moderne, el a introdus în lexicul său și un mare număr de neologisme, pe care, în genere, nu le-a putut impune uzului general. Alternanța dintre vocabularul popular, arhaic și neologistic colorează într-un chip cu totul propriu limba lui Odobescu.

Preocuparea de a-și îmbogăți și a varia necontenit lexicul său îl face adeseori pe Odobescu să-și *caute* cuvintele și să le prefere pe cele mai rar folosite, ba chiar să și construiască forme personale: o împrejurare care acordă limbii sale o anumită prețiozitate. Enumerările, lungile serii terminologice intercalate în scrierile sale rezultă din aceeași tendință a scriitorului de a-și extinde aria sa lexicală. Cu aceste materiale, Odobescu a dat construcției periodologice un evident progres față de cele ale înaintașilor. Dispunînd de o gîndire complexă și nuanțată, scriitorul și-a creat un instrument sintactic adecvat în hipotaxele sale cu multe determinări, a căror armonioasă simetrie, perfect stăpînită, răspundea simțului său muzical. Odobescu este un scriitor care se ascultă cînd scrie. Deși nu este orator ca Bălcescu, el este un om care vorbește chiar atunci cînd așterne o pagină pe hîrtie. Faptul acesta explică mulțimea locuțiunilor, a proverbelor, a formulelor

[1] Vezi și introducerea mea la A. I. Odobescu, *Opere*, vol. I, E.S.P.L.A., 1955.

de adresare, a digresiunilor, a efectelor de umor din scrisul său. Operele sale sînt ale unui vorbitor sfătos care narează, îşi aminteşte, glumeşte şi transmite cunoştinţele adunate în bogata comoară a ştiinţei sale. Atitudinea aceasta se vădeşte nu numai în operele beletristice, dar şi în cele de ştiinţă, care posedă, din această pricină, o netăgăduită valoare literară. Citindu-le, întîmpinăm portrete, descrieri de opere artistice, peisaje, compuse deopotrivă cu o artă care depăşeşte pe aceea a înaintaşilor. Portretistul vede modelele sale dinafară şi dinăuntru, în notele sale fizice şi în cele morale. Istoricul şi arheologul descriu operele artei într-un fel care face să fuzioneze amănuntele externe cu ecoul lor subiectiv, constatarea cu impresia. Peisagistul primeşte spectacolul naturii cu toate simţurile sale. Pretutindeni scriitorul întîmpină lumea pe care o observă cu amintirile culturii, din unghiul unui amator erudit. Proza lui Odobescu este un moment al umanismului în cultura noastră.

Prin convergenţa tuturor mijloacelor sale, Odobescu reprezintă, deci, în dezvoltarea limbii şi artei literare române în secolul al XIX-lea, o etapă fără de cunoaşterea căreia n-ar putea fi înţelese progresele lor de mai tîrziu.

1956

PSEUDO-IMPERATIVUL LA EMINESCU

Specialiștii în gramatică sînt toți de acord să considere persoana a II-a a singularului ca singura proprie imperativului, care, transmițînd un ordin, trebuie în mod normal să se adreseze unei persoane prezente. Totuși sînt situații în care cineva dă ordine unei persoane prezente pentru ca aceasta să le transmită unei a treia persoane. În acest caz, imperativul din propoziția principală se asociază, în cea secundară, cu un conjunctiv. Exemple : *spune-i să vină.* Aceeași construcție poate fi folosită pentru indicarea scopului : *bate șeaua să priceapă iapa ; dă-i una să ție minte ; fugi să nu te mai văd.* Eminescu folosește cîteodată această construcție : „O,-nchide lungi genele tale / Să pot recunoaște trăsăturile-ți pale" (*Înger de pază*) ; „Răsai din umbra vremilor încoace, / Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !" (*Sonete*, III).

Ultimul dintre exemplele citate este identic cu celelalte din punct de vedere formal, dar este diferit dacă se analizează în context. Aici Eminescu nu se mai adresează unei persoane prezente, ci unei ființe absente pe care o imploră să se reîntoarcă.

Cînd însuși glasul gîndurilor tace,
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii —
Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci plutind te vei desface ?

Puterea nopții blînd însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !

Eminescu își adresează imperativul unei persoane absente prin intermediul imaginii prezente a acesteia ; deci verbul imperativ poate să rămînă la persoana a II-a. Dar este, oare, posibil să se transmită un ordin sau o dorință unei a treia persoane fără intermediul unei persoane prezente sau a imaginii sale ? Specialiștii în gramatică care admit ca persoana a III-a a imperativului să împrumute forma sa persoanei a III-a a conjunctivului nu țin seama că au de-a face, în acest caz, cu propoziții subordonate, propoziția principală fiind subînțeleasă. În acest caz, verbul se găsește în mod real la persoana a III-a a conjunctivului.

Nimeni nu va vedea un imperativ cînd bătrînul Horațiu exclamă, în tragedia lui Corneille (III, 6) : *„qu'il mourût !"* Această exclamație este pronunțată ca urmare a cererii Iuliei : *„que vouliez-vous qu'il fît contre trois ?"* Ca să se exprime în mod complet, Horațiu ar fi trebuit să spună : *„j'aurais voulu qu'il mourût"*. Și ceea ce ni se pare a fi o exclamație imperativă ar deveni o propoziție dependentă la conjunctiv.

K. Bühler (*Sprachtheorie*, 1934, p. 506) menționează, după Kretschmer, două cazuri de propoziții imperative care trebuie să fie înțelese ca subordonate conjunctive ale unei hipotaxe. În primul caz este vorba de două propoziții succesive, în care cea de a doua este subordonată celei dintîi : *„timeo. Ne moriatur !"* care înlocuiește construcția : *„timeo ne moriatur"*. În al doilea exemplu, prima propoziție este subordonată celei de a doua : *„sint Maecenates, non deerunt, Flacce, Marones"* (Martial, VIII, 56, 5), substituindu-se construcției hipotactice : *„Marones Flacce, non deerunt (si) Maecenates sint"*. Cf. Schiller : *„Sei im Besitze und du wohnst im Recht"* pentru *„Wenn du im Besitz bist, so wohnst du im Recht"*.

Eminescu a întrebuințat adeseori aceste conjunctive la persoana a III-a, folosindu-se de imperativ de fiecare dată cînd voia să exprime cu tărie dorința sau să invoce o ființă absentă. Acesta este unul din aspectele caracteristice ale stilu-

lui său. Arta sa constă în aceea că el reuşeşte să modeleze formele conjunctivului pentru a le apropia de acelea ale imperativului. Disting astfel trei cazuri :

1. Folosirea conjunctivului prescurtat (fără particula *să*) : „Şi nime-n urma mea / Nu-mi plîngă la creştet" (*Mai am un singur dor*) ; „De-aceea zboare anu-acesta / Şi se cufunde în trecut" (*Cu mîne zilele-ţi adaogi*). Avem de a face aici cu propoziţii care depind de o propoziţie principală subînţeleasă pe care poetul a omis-o : (Doresc ca) nime-n urma mea / (să) nu-mi plîngă la creştet ; (Doresc) de-aceea (să) zboare anu-acesta / şi (doresc să) se cufunde în trecut.

Datorită acestei prescurtări conjunctivul capătă o formă mai asemănătoare cu morfemul imperativului.

2. Folosirea conjunctivului compus prescurtat : a. cu pronume personal, în mod direct, şi b. cu pronume reflexiv, în mod indirect. Exemple : 1. „Traiul lumii, dragă tată / Cine vor, aceia lese-l" (*Povestea teiului*) ; 2. „Fiecine cum i-e vrerea, despre fete samă deie-şi" (*Călin*). Prin prescurtarea conjunctivului pronumele (personal sau reflexiv) s-a unit cu verbul (*lese-l, deie-şi*), aşa cum se face pentru imperative (*mănîncă-l ; luptă-te*). Fără această formă prescurtată, pronumele n-ar putea să se unească decît cu particula conjunctivului (*să-l lese, să-şi deie*).

3. Folosirea conjunctivului prescurtat ca verb al unei propoziţii dependente, urmată de altă propoziţie subordonată, indicînd scopul şi avînd verbul la conjunctiv în forma sa completă. Exemple : „O ! glasul amintirii rămîie pururi mut, / Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut" (*Departe sunt de tine*) ; „Din zare depărtată răsar-un stol de corbi, / Să-ntunece tot cerul pe ochii mei cei orbi" (*Despărţire*). Cu toate că conjunctivele din primele propoziţii sînt şi ele subordonate unei regente subînţelese : (*doresc să*) *rămîie ; (doresc să) răsară* — ele capătă totuşi aparenţa imperativului nu numai datorită prescurtării lor, dar şi prin faptul că sînt urmate de propoziţii de scop, ale căror verbe sînt, de asemenea, la conjunctiv. Or, după cum am mai remarcat, în acelaşi fel se face şi imperativul (cfr. : *fugi să nu te mai văd*).

În toate acestea găsim un exemplu interesant despre felul în care un mare poet acţionează pentru a învinge „fatalităţile" limbajului modelînd structurile obiective ale limbii după

nevoile sale de exprimare. Negăsind imperativ la persoana a III-a, pe care îl cerea totuşi expresia sa lirică, poetul creează o formă de pseudo-imperativ prin intermediul persoanei a III-a a conjuctivului, folosită într-o formă prescurtată, care îi dă posibilitatea să se unească cînd cu un pronume, cînd cu propoziţii de scop, aşa cum se face adeseori în adevăratele imperative.

1947

EPITETUL EMINESCIAN

A. ÎNSEMNĂTATEA EPITETULUI

Printre feluritele mijloace stilistice ale unei opere literare, epitetul este unul din cele mai potrivite pentru a pune în lumină puterea de observație și de reprezentare a scriitorului, direcția gîndirii și a imaginației lui, sentimentele și impulsiile care îl stăpînesc mai cu dinadinsul și care precizează atitudinea lui față de lume și societate. Autorul unei opere literare obține, prin epitetele sale, relieful obiectelor pe care dorește să le evoce în fantezia cititorului, și, prin alegerea unora anumite din cîte ar fi fost posibile, exprimă care anume din trăsăturile realității a vorbit mai puternic închipuirii și sensibilității lui. Studiul epitetelor folosite de un scriitor este, deci, una din căile cele mai indicate pentru cunoașterea lui.

Începem, așadar, seria studiilor consacrate stilului lui M. Eminescu, prin acela al epitetelor sale. Materialul ni-l va da grupul poeziilor tipărite în timpul vieții poetului, adăugit, pe alocuri, pentru comparație, cu acela al postumelor. [1]

B. DEFINIȚIA EPITETULUI

Vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcție de atribut. Definiția

[1] M. Eminescu, *Opere*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. I (1939) și IV (1953).

aceasta este însă incompletă și prea strîmtă. Dacă atributul adjectival are, fără îndoială, puterea de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca și sentimentele cu care le întîmpinăm pe acestea, nu este mai puțin adevărat că limba stăpînește mijlocul de a înfățișa și caracteristicile acțiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă. Epitetele pot determina un substantiv, dar și un verb. Din rîndul epitetelor fac, deci, parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cuvînt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantezia și de sensibilitatea cititorului, adică prin însușiri estetice. Nu sînt, prin urmare, epitete, determinările lipsite de valoare estetică. În versurile lui Eminescu : „Calu-i alb, un bun tovarăș, / Înșeuat așteapt-afară" (*Povestea teiului*), „înșeuat" nu este un epitet pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înțelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul „alb" are valoarea unui epitet deoarece adaugă o precizare de care înțelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea și-o reprezintă. Există, deci, un mijloc de a distinge, printre feluritele determinări ale unui substantiv sau verb, pe acelea care au o valoare epitetică, întrebîndu-ne de fiecare dată dacă ele comunică numai o stare de fapt sau dacă ele adaugă o trăsătură capabilă să vorbească fanteziei și sensibilității noastre. Impresia estetică decide asupra însușirii de epitet a unora dintre determinările unui substantiv sau ale unui verb.

O limitare este încă necesară. Nu sînt epitete determinările care întocmesc, împreună cu determinatele lor, unități indisolubile, ca în exemplele : *cușme frigiene, salcie plîngătoare, covor persan, pînză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc. Îndepărtarea oricăreia din determinările care însoțesc aceste substantive împuținează sau chiar modifică noțiunea exprimată prin acestea din urmă. O *cușmă* este ceva mai general decît o *cușmă frigiană*, și o *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*. Nu putem considera, deci, drept epitete determinările care constituie o unitate împreună cu termenii însoțiți de ele.

De asemenea, nu sînt epitete acele determinări asupra cărora cade accentul semnificației, așa încît nu pot fi înlăturate fără ca înțelesul întregului să nu sufere, ca în următoarele exemple spicuite în Eminescu : „picături de smoală" (*Inger*

și demon), „bulgăr de granit" (*Memento mori*), „zidiri de țintirim" (*O, mamă...*), „diademă de stele" (*Venere și Madonă*) etc. Legătura dintre substantiv și atributul lui este mai slabă aici decît în cazurile citate mai înainte. O *pînză* este altceva decît o *pînză de păianjen*, dar o *picătură de smoală* este tot o *picătură*. Determinările: *de smoală, de granit, de țintirim, de stele* — completează substantivele lor mai mult pentru înțelegerea decît pentru închipuirea și sensibilitatea noastră, și, din această pricină, nu li se poate recunoaște însușirea unor epitete.

Ținînd seama de toate aceste limitări, se poate spune că epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determină, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb, însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului.

Am spus că pot împlini funcțiunea de epitet părți felurite de vorbire sau de frază. Este necesar, deci, să stabilim categoriile gramaticale ale epitetului. Dar pentru că epitetele scot în evidență particularitățile închipuirii și sensibilității poetului, este de trebuință să distingem și categoriile lor estetice. Prin aceste din urmă însușiri ale lor, epitetele au valori felurite, se apropie de alte figuri de stil și întrețin anumite legături între ele. Se cuvine a sistematiza epitetele și din aceste ultime puncte de vedere. O vom face folosind materialul poeziilor lui Eminescu și obținînd astfel o primă orientare în modul în care ele folosesc mijlocul stilistic din unghiul căruia înțelegem a studia aici creația eminesciană.

C. CATEGORIILE EPITETULUI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

I. CATEGORIILE GRAMATICALE

Pentru a determina un substantiv sau un verb, epitetele folosesc mijloace felurite. Vom analiza mai întîi categoriile gramaticale ale epitetului care însoțește un substantiv, apoi pe ale aceluia care însoțește un verb, în fine, epitetele în raport cu părțile frazei.

a. Atributul adjectivul este unul dintre cele mai răspîndite printre epitetele substantivului. Adjectivele lui Eminescu sînt cele ale limbii comune, cu puține deosebiri față de acestea. Ca unii din poeții epocii de după 1848, în primul rînd ca D. Bolintineanu, Eminescu folosește, mai ales în grupa poeziilor din 1866—1869, adjectivul gerunzial provenit din influența franceză : „turbarea lui (a leului) fugindă" (*Amorul unei marmure*), „rîzîndul tău delir" (*ib.*), „vibrînda jale" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „cînturi răsunînde" (*ib.*), „lira vibrîndă" (*La Heliade*), „notele murinde" (*La o artistă*), „umbre suspinînde" (*Misterele nopții*), „silfe șopotinde" (*ib.*), „fața mea pălindă" (*Noaptea*), „rîzîndele zori" (*Ondina*). [1] După 1869, epitetele din această categorie dispar, ca unele care sînt nepotrivite cu legile structurii limbii noastre, cînd aceste epitete se acordă în gen și număr cu substantivele lor, adică atunci cînd sînt folosite ca adjective (nu ca adverbe).

Altă particularitate vrednică de semnalat, mai ales în prima perioadă de creație a poetului, este întrebuințarea unui substantiv ca adjectiv. Astfel se formează adjectivul copil, -ă din substantivul respectiv, prin analogie cu *june, -ă*, sau *virgin, -ă*, ca în exemplele : „copila-mi murmurare" (*Din străinătate*), „fruntea-i copilă" (a pruncului) (*Speranța*), „basmele copile" (*Memento mori*). [2] Într-un rînd, încearcă compunerea cu un prefix, puțin întrebuințată : „mîna însceptrată". În prima perioadă apar și adjectivele atributive precedate de articolul adjectival, foarte obișnuite în poezia epocii : „Cununa cea de laur" (*La Heliade*), „lacul cel verde" (*Frumoasă-i*), „norii cei albi" (*ib.*), „dumbrava cea verde" (*ib*). etc. Procedeul, menit să pună epitetul într-o lumină

[1] Pentru influența lui Bolintineanu, cp. epitetele gerunziale în poeziile acestuia : „vise surîzînde" (*Nu mai voi consolațiune*, în *Reverii*), „viața fugîndă" (*Timpul, ib.*), „rîzîndă cunună" (a lunii) (*La un amic sărac, ib.*), „Cînd vesele, uitînde, în unde tăcute, Fecioarele se joc" (*La băile Cleopatrei, ib.*), „arzîndu-i sîn" (*Esmé*, în *Florile Bosforului*), „flori rîzînde" (*Mehrubé, ib.*), „arzînda ei cătare" (*Fata de la Candili, ib.*), (*Sclava*) „cea mai rîzîndă" (*Sclavele în vînzare, ib.*) etc.

[2] Cp. și mai tîrziu : „Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur și mai copil" (*Povestea magului călător în stele*).

mai vie, și uneori cerut de necesități metrice, se păstrează și în perioadele ulterioare ale creației poetului : „zidirea cea antică" (*Egipetul*), „flamingo cel roșu" (*ib.*), „bolta cea senină" (*Floare albastră*), „mîna cea veche" (*Epigonii*), „firea cea întoarsă" (*ib.*), „fața cea pală" (*Mortua est !*), „ochii lui cei negri" (*Inger și demon*), „fruntea mea cea tristă" (*Noaptea*) etc. Deși procedeul devine ceva mai rar după 1874, îl vom mai întîlni pînă în poeziile ultimei perioade, ca de pildă în frumosul vers din *S-a dus amorul... :* „mîna ei (a uitării) cea rece", ba chiar cu articolul adjectival la genitiv în forma regională scurtă : „lumii cei antice" (*Scrisoarea V ;* cp. „dorul țării cei străbune" — *Epigonii*), formă întrebuințată, de asemenea, în epoca literară anterioară.

O altă particularitate a epitetelor adjectivale din prima perioadă a poetului este antepunerea lor, în formă nearticulată, față de substantiv : „trist mormîntul tău" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „dulce chipul său" (*Care-o fi în lume...*), „lungi genele-ți plînse" (*Cînd...*), „apostat-inima mea" (*Venere și Madonă*) etc. Cîteva adjective neologistice, părăsite mai în urmă, sînt : *ebenin* („păr ebenin" — *O călărire în zori*, „A murilor marmuri lucind ebenine" — *Povestea magului călător în stele ;* cp. D. Bolintineanu : „părul de ebin" — *Esmé*, în *Florile Bosforului*), *gentil* („flutur ușor și gentil" — *Frumoasă-i*) și, mai tîrziu, ironic : „petrecere gentilă" (a ploșnițelor) (*Cugetările sărmanului Dionis*), *tremînd* („tremîndul picior" — *Speranța* etc.), alături de forma populară *sînt*, pentru *sfînt* („icoane sînte" — *Care-o fi în lume...* (femeie) „sîntă și frumoasă" — *ib.*, „focul sînt" — *Odin și poetul* etc.), toate dispărute după 1870.

Se menține mai mult forma italienizantă și eliadistă a adjectivelor plurale feminine (și neutre) terminate în *i :* „tainici oftări" (*O călărire în zori*), „dulci și timizi șoapte" (*Înger și demon*), „gîndiri arhitectonici" (*Egipetul*), „pasuri melancolici" (*Cugetările sărmanului Dionis*), „gigantici piramide" (*Împărat și proletar*), dar și formele arhaice : „mese lunge" (*ib.*), „salele pustie" (*Strigoii*), „adînce cînturi" (*ib.*), „umbre străvezie" (*ib.*), „picioarele lui vechie" (*ib.*), „pustie gînduri" (*Făt-Frumos din tei*), „pînze argintie" (*Melancolie*), „large uliți" (*Scrisoarea III*), „mîneci lunge" (*ib.*), „temniți large" (*ib.*).

b. Altă categorie gramaticală a epitetului este aceea a epitetului substantiv în cazul prepoziţional. *Ochi de lumină* — echivalează cu : *ochi luminoşi*, cu deosebirea că, în cea dintîi dintre aceste expresii, epitetul se apropie de tipul stilistic al metaforei. Introducerea substantivului-epitet se poate face prin prepoziţiile *în, cu, de*. Procedeul acesta poate fi semnalat în toată opera lui Eminescu, dar apare mai frecvent în primele ei perioade. Exemplele epitetului introdus prin *în* sînt ceva mai rare : „rîuri în soare" (*Floare albastră*), „biserica-n ruină" (*Melancolie*), „ochii-n lacrimi" (*Călin*).

Mai dese sînt epitetele introduse prin *cu :* Şi plînge-l cu jale, şi plînge-l cu dor" (*Care-o fi în lume*), „flori cu miros" (*Frumoasă-i*), „demon cu ochi mari" (*Venere şi Madonă*), „înger palid cu priviri curate" (*Epigonii*), „înger cu faţa cea pală" (*Mortua est!*), „păreţi cu colb" (*Cugetările sărmanului Dionis*), „cărări cu cotituri" (*Lasă-ţi lumea...*) etc.

Cele mai numeroase dintre epitetele acestei categorii sînt cele introduse prin *de :* „boltă de-azur" (*Frumoasă-i*), „sînu-i de crin" (*Speranţa*), „ochi de dulce lumină" (*Ondina*), „înger de dulce amor" (*Care-o fi în lume...*), „candelă de aur" (*Epigonii*), „oglinda lui (a Nilului) de aur" (*Egipetul*), „haina-i de granit" (*Împărat şi proletar*), „prispa cea de brazde" (*Dorinţa*), „păr de aur" (*Călin*), „pădurea de argint" (*ib.*), „braţe de zăpadă" (*Strigoii*), „oceanul cel de gheaţă" (*De cîte ori, iubito...*), „ziduri de ţintirim" (*O, mamă...*), „fruntea ta de fier" (*Scrisoarea III*), „luceferii de foc" (*Iar cînd voi fi pămînt*). Deşi epitetele-substantiv în cazul prepoziţional se pot culege din toată opera lui Eminescu, ele par mai rare în perioada lui finală. În *Luceafărul* întîmpinăm numai „mort frumos cu ochii vii", unde atît substantivul determinat, cît şi epitetul lui primesc un alt epitet adjectival, aşa cum am văzut şi în cîteva exemple anterioare. În general, în perioada din jurul lui 1880, Eminescu întrebuinţează cu mare economie epitetele din această categorie, preferînd forma mai simplă a epitetului adjectival.

c. Epitetul poate fi exprimat şi printr-un substantiv în cazul genitiv. Întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivul substantivelor poate determina alt substantiv, deoarece punînd în lumină într-un obiect legătura lui de apartenenţă cu altul, sau existenţa lui în sfera altuia, îl determină în

același fel ca prin mijlocirea unui adjectiv. Împrejurarea devine limpede atunci cînd constatăm că genitivele posesiunii pot fi transformate în adjective. Așa, de pildă, la Eminescu: „a Răsăritului averi" (*În căutarea Șeherezadei*) poate fi înlocuit prin: averi răsăritene. Tot astfel, în „batalioane a plebei" (proletare) (*Împărat și proletar*), substantivul în genitiv poate fi înlocuit cu un adjectiv: batalioane plebeiene. Dar tocmai întrucît exprimă ideea posesiunii, genitivele oferă terenul favorabil ivirii unei alte figuri de stil, ca în următoarele exemple, în care determinarea substantivelor se prelungește într-o personificare sau o metaforă: „a-ntristării neagră aripă" (*La moartea principelui Știrbey*), „a iubirii primăvară" (*Epigonii*), „ale vieții valuri" (*Melancolie*), „al nopții palid somn" (*Strigoii*), „oceanele-nfinirii" (*Memento mori*) etc. În toate exemplele citate, genitivele exprimă o idee în vederea determinării substantivelor pe care le însoțesc și pot fi considerate, ca atare, drept niște epitete. Ele sînt însă mai mult decît atît prin faptul că, între termenul determinat și determinantul lui, genitivul stabilește o legătură deopotrivă cu aceea dintre un subiect animat și posesiunile lui. În „a Răsăritului averi"; „Răsăritul" ne apare nu numai ca locul, dar și ca stăpînitorul însuflețit al averilor. Epitetele substantivale în cazul genitiv se găsesc, deci, la limita domeniului întreg. Eminescu nu le dă o folosință foarte întinsă.

2. Epitetul verbului: adverbul și locuțiunile adverbiale

Epitetele adverbiale sînt foarte numeroase în toată opera poetică a lui Eminescu: „se-ncovoaie tainic" (*O călărire în zori*), (Îngerii) „-ntonă tainic" (*La mormîntul lui Avron Pumnul*), „silfele vin jalnic" (*La Heliade*), „dezmiardă duios" (*Ondina*), „cîntînd vesel și ușor" (*De-aș avea...*), (Horia) „falnic stă călare" (*Horia*), „și plînge-l cu jale și plînge-l cu dor" (*Care-o fi în lume*), „clopote de-alarmă răsună răgușit" (*Împărat și proletar*), „privește trist" (*Scrisoarea III*), „se-ntinde falnic armia română" (*ib.*), (virtuoșii) „aplaudă frenetic" (*ib*), „și cît de viu s-aprinde el" (Luceafărul) (*Luceafărul*), „o urma adînc în vis" (pe Cătălina) (*ib.*), „el (Luceafărul) vine trist și gînditor" (*ib.*), „ochii... lucesc adînc

himeric" (*ib.*), „să ne privim nesăţios şi dulce" (*ib.*), „răsare luna liniştit şi tremurînd din ape" (*ib.*).

Mult folosite sînt şi locuţiunile adverbiale prin care stilul vorbit dobîndeşte un loc atît de mare în poezia lui Eminescu : „caut cu dispreţ" (*Venere şi Madonă*), „se mişcară rîuri-rîuri" (*Scrisoarea III*), „în genunchi cădeau pedeştrii" (*ib.*), (Cătălina) „oftînd din greu suspină" (*Luceafărul*), (Luceafărul) „se strînse cu durere" (*ib.*), „vorbeşti pe înţeles" (*ib.*), „stai cu binişorul" (*ib.*) etc.

Uneori apare substantivul ca adverb : „un vînăt giulgi se-ncheie nod" (*ib.*), sau derivarea adverbului din substantiv prin adăugirea unui sufix : „visul... se întinde vultureşte" (*Scrisoarea III*). Aceste două din urmă procedee sînt însă mai rar întrebuinţate. Epitetul adverbial îndeplineşte funcţia sintactică a complementului de mod.

3. Epitetul în frază

a. Eminescu simte adeseori nevoia să determine substantivele sale folosind apoziţia. Aceste elemente ale frazei trebuie şi ele considerate ca nişte epitete atunci cînd îndeplinesc condiţiile estetice cerute. Se cuvine a arăta însă că, în apoziţiile lui Eminescu, substantivul este totdeauna determinat la rîndu-i de un adjectiv şi că, de cele mai multe ori, apoziţiile astfel construite dobîndesc valoarea unor metafore. Cîteva exemple : „Se mişc în line pasuri / Monahi, cunoscătorii vieţii pămîntene" (*Strigoii*), „Ochii, stele negre, întunecaţi sclipeau" (*Povestea magului călător în stele*), „O stea din cer coboară, / O stea, vultur de aur" (*ib.*), „luna, o cloşcă rotundă şi grasă, / Merge pe-a cerului aer moale..." (*Mitologicale*), „Sare-un greier, crainic sprinten" (*Călin*), „Calu-i alb, un bun tovarăş, / Înşeuat aşteapt-afară" (*Povestea teiului*), „luna iese-ntreagă... ea, copila cea de aur, visul negurei eterne" (*Scrisoarea IV*), „O găină-mbătrînită venerabilă matroană... îi spune-ale ei taine" (*Antropomorfism*), „S-a dus amorul, un amic, / Supus amîndurora..." (*S-a dus amorul...*) etc. Apoziţia fiind un procedeu intelectual şi retoric apare mai mult în poemele de mare compoziţie ale lui Eminescu şi mai rar în cîntecele lui de dragoste, unde nici măsura mai restrînsă a versului nu favoriza adaosul ei explicativ. Mai trebuie spus că apoziţia eminesciană determină, de obicei,

substantivul-subiect şi, mai rar, substantivul în alte funcţiuni sintactice, ca, de pildă, în : „Cînd aştepţi pe amant, scriitor la subprefectură" (*Mitologicale*), „Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape / Dimpreună cu al lunei disc, stăpînitor de ape" (*Scrisoarea IV*).

b. Predicatul nominal poate avea, de asemenea, valoare de epitet. În adevăr, numele predicativ exprimă acţiunea subiectului, iar verbul copulativ n-are decît rostul de a mijloci legătura dintre el şi acesta din urmă. Există chiar limbi, ca rusa sau maghiara, în care copula dispare astfel încît succesiunea subiect-nume predicativ nu se deosebeşte întru nimic de aceea dintre subiect şi atributul lui. Pentru : *floarea este parfumată*, rusa şi maghiara întrebuinţează legătura de cuvinte : *floarea parfumată*. În limbile care folosesc verbul copulativ, cum este a noastră, situaţia rămîne în esenţă aceeaşi, numele predicativ fiind simţit tot ca un atribut al subiectului, şi, în anumite condiţii, ca un epitet al lui. Cînd numele predicativ este un adjectiv, acesta oferă o caracterizare a subiectului întocmai ca orice adjectiv care l-ar însoţi nemijlocit pe acesta : „Spusa voastră era sîntă şi frumoasă" (*Epigonii*), „Nici o scînteie-ntr-însul nu-i candidă şi plină" (*Împărat şi proletar*), „De e sens într-asta, e-ntors şi ateu" (*Mortua est !*), „A lui scări de stînci înalte sînt crăpate şi cărunte" (*Memento mori*), „Atît de albă faţa-i ş-atît de nemişcată" (*Strigoii*), „...vom fi cuminţi, / Vom fi voioşi şi teferi" (*Luceafărul*), „zilele îmi sînt pustii" (*ib.*).

Cînd însă numele predicativ este tot un substantiv, ca şi subiectul, copula exprimă identitatea dintre cei doi termeni principali ai frazei, adică apar condiţiile necesare identificării metaforice. Aşa se explică faptul că multe dintre metaforele lui Eminescu sînt predicate nominale : „Puternica lui ură era secol de urgie" (*Memento mori*), „O, moartea-i un chaos..., viaţa-i o baltă de vise rebele..., moartea-i un secol cu sori înflorit..., ...viaţa-i un basm pustiu şi urît" (*Mortua est*), „Ea un înger este" (*Înger şi demon*), „Punctu-acela... e stăpînul fără margini peste marginile lumii" (*Scrisoarea I*), „e vis al nefiinţei universul cel himeric" (*ib.*), „Tufele cele de roze sînt dumbrave-ntunecoase" (*Memento mori*) etc.

c. Epitetul poate apărea în legătură cu orice parte a frazei. În primele lui poezii, Eminescu a folosit din plin această

posibilitate. Există în strofele primei perioade eminesciene construcții sintactice în care un epitet se anină de aproape fiecare dintre elementele ei. Iată strofa de început a poeziei *O călărire în zori*: „A nopții gigantică umbră ușoară / Purtată de vînt, / Se-ncovoaie tainic, se leagănă, zboară / Din aripi bătînd." Subiectul acestei fraze posedă patru determinări atributive, iar dintre predicatele ei numai „se leagănă" este lipsit de determinări, în timp ce celelalte două sînt asociate cu cîte un complement de mod cu valoare de epitet. La fel se întîmplă cu primele patru versuri din poezia postumă *Frumoasă-i*: „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind". Epitetele însoțesc aici deopotrivă subiectul și complementul frazei. Observăm, în fine, în aceeași frază, elemente determinative care primesc la rîndu-le determinări. Procedeul poate fi destul de deseori întîlnit.

Dar mai este un aspect asupra căruia trebuie să ne oprim. Asociația epitetică de cuvinte „nori sfîșiind" înlocuiește, prin gerunziul ei, o propoziție atributiv-relativă. Tehnica poetică a vremii folosea din plin construcțiile gerunziale apreciate, desigur, pentru concizia lor. Adjectivele gerunziale cu valoare de epitet, despre care a fost vorba mai sus (C, I, 1, a), înlocuiau ele însele o construcție relativă (introdusă prin *ce* sau *care*). Eminescu, ca mulți dintre poeții vremii [1], folosește construcția gerunzială și cînd este vorba de a evita o propoziție secundară atributivă. În grupul poeziilor din 1866—1869, întîlnim construcții gerunziale la fiecare pas: „De-aș avea o floricică... / Cîntînd vesel și ușor, / Șoptind șoapte de amor" (*De-aș avea...*), „A nopții... umbră... / Din aripi bătînd" (*O călărire în zori*), „Aș fi frunză, aș fi

[1] Cîteva exemple numai din *Mărgăritărele* de V. Alecsandri: (Fericit acel care) „vede-n a lui țară libertatea renviind" *(Deșteptarea României)*, (Satan... vede) „flăcăi cu negre plete, / Coborînd cu lungă oaste, / Pe-ale dealurilor coaste, / Răzbătînd codrii pustii, / Trecînd peste ape vii, / Șerpuind prin văi adînci, / Sărind peste nalte stînci" etc. *(Biserica risipită)*, „Omul trist privind la ele (la stele), / Varsă-o lacrimă de dor" *(Păsărica mărei)*, „Iar o păsărică vine / Prevestind țărmuri vecine" *(ib.)*, „Pe o noapte-nseninată și-nstelată, / Eram singur, admirînd / Peste malurile dalbe / Raze albe / Din luceferi lunecînd" *(O noapte la Alhambra)*, „Iară umbrele ușoare zîmbitoare, / Privind floarea ce cădea... / Se pleca, se oglindea" *(ib.)* etc.

floare, aș zburare / Pe-al tău sîn gemînd de dor" (*ib.*), „Precum călătorul, prin munți rătăcind" (*Speranța*), „Așa marinarii pe mare îmblînd" (*ib.*), „Așa virtuoșii murind nu desper" (*ib.*), „Visul tău de glorii falnic fîlfîind" (*ib.*), „Marte... cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd" (*ib.*), „Tu cîntare întrupată ! / De-al aplauzelor flor, / Dispărînd divinizată, / Răpiși sufletu-mi în dor" (*La o artistă*), „națiunea cea română / Care are-n mii de inimi sufletul ei tremurînd" (*La moartea principelui Știrbey*).

Mai tîrziu, cînd poetul renunță la construcțiile gerunziale, ca și la adjectivele derivate din gerunziu, pune în locul lor prepoziția atributiv-relativă cu valoare de epitet: „Privirea-i ce citește în suflete-omenești" (*Împărat și proletar*), „Pe frunți ce grămădise a anilor ninsoare" (*Povestea magului călător în stele*), „Clădire înaltă / De stînci ce grămadă stau una pe altă" (*Diamantul Nordului*), „părul... ce-mi ajunge la călcîie" (*Făt-Frumos din tei*), „Ale rîurilor ape, ce sclipesc fugind în ropot" (*Călin*), „Stelele ce vecinic pe ceruri colindează" (*Strigoii*), „Un vis deșert și fără noimă ce merit-un surîs" (*Icoană și privaz*), „Mii de fire viorie ce cu raza încetează" (*Scrisoarea I*), „Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă, / Avem clipa, avem raza, care tot mai ține încă" (*ib.*), „gînduri / Ce-au cuprins tot universul" (*ib.*), „arbori ce se scutură de floare" (*ib.*), „Acel soi ciudat de barzi / Care-ncearcă prin poeme să devie cumulարzi" (*Scrisoarea II*), „dragostea ? Un lanț ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți" (*ib.*), „Un sultan dintre aceia ce domnesc peste vro limbă, / Ce cu-a tunmelor pășune a ei patrie ș-o schimbă" (*Scrisoarea III*), „un copac... / Care crește într-o clipă ca în veacuri" (*ib.*). Exemplele sînt nenumărate. Pînă acum întîmpinasem numai epitete exprimate printr-un singur cuvînt. Iată însă că epitetul poate fi format și dintr-o propoziție întreagă. Se poate pune însă întrebarea ce l-a făcut pe Eminescu să înlocuiască cu timpul construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative. Răspunsul este că, punînd în locul formei concise, dar cam strîmte, a gerunziului, construcțiile relative mai întinse, poetul obține un spațiu larg, care putea fi umplut printr-o nouă dezvoltare a gîndirii și imaginației. Astfel, în loc de a scrie, cum ar fi făcut înainte de 1870 : *apele sclipinde* — Eminescu dezvoltă

acum epitetul în forma propoziției relative, și, în noul spațiu obținut această cale, are prilejul să introducă notația plastică atît de precis văzută : *ape ce sclipesc fugind în ropot.* Apelul mai puțin insistent la construcțiile gerunziale, în perioadele mai noi ale creației eminesciene, era, deci, un rezultat al dezvoltării cugetării și fanteziei poetului, care își găsește noi și potrivite cadre gramaticale.

Am încercat o sistematizare a categoriilor gramaticale ale epitetului pentru a găsi mijlocul de a-l recunoaște ori de cîte ori îl vom întîlni în opera poetică a lui Eminescu. Ilustrînd acele categorii prin exemple pe care poezia lui Eminescu ni le pune la dispoziție, s-au degajat și cîteva concluzii, pe care dorim a le strînge laolaltă : Eminescu folosește toate categoriile formal-gramaticale ale epitetului. Totuși, în dezvoltarea poeziei lui, se poate observa o renunțare la unele forme ca, de exemplu, la aceea a epitetului gerunzial, formă de epocă, învechită cu timpul. Pe de altă parte, cum s-a văzut din ultimele considerații, înlocuind construcțiile gerunziale prin propoziții atributiv-relative, Eminescu își crea un cadru propriu creșterii puterilor lui poetice. Epitetele-apoziții apar la Eminescu, cum e și firesc, mai cu seamă în poemele de largă compoziție, cu caracter filozofic sau retoric. În fine, epitetul eminescian sparge adeseori cadrele lui, dezvoltîndu-se în alte figuri de stil, cum ar fi personificarea și metafora : ceea ce se întîmplă în special cu epitetul substantival în cazul genitiv și cu epitetul-predicat nominal. Studiul gramatical al epitetului eminescian ne arată astfel că limba poetului este plastică și vie, capabilă să răspundă tuturor nevoilor gîndirii și închipuirii sale, și să le urmeze necontenit în dezvoltarea lor.

II. CATEGORIILE ESTETICE ALE EPITETULUI

Este necesar să grupăm epitetele nu numai după forma lor gramaticală, dar și după obiectul, sfera și frecvența lor, după relațiile dintre ele, adică după felul în care se sprijină cînd apar mai multe împreună și după raportul lor cu alte figuri.

Este necesar, adică, să stabilim categoriile estetice ale epitetului. Vom dobîndi astfel criteriile pentru o mai bună cunoaştere a creaţiei eminesciene şi a dezvoltării ei în timp.

1. Obiectul epitetului

Am spus (B) că epitetul determină în lucrurile sau acţiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însuşirile lor estetice, adică cele care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul. Epitetul exprimă, deci, felul viziunii sau al sensibilităţii scriitorului, trăsăturile senzoriale care îl izbesc mai puternic în obiectivele realităţii sau reacţiunea sentimentului sau voinţei sale faţă de ele, adică felul în care poetul apreciază realitatea. Există, deci, epitete evocative şi apreciative. Cînd poetul doreşte să evoce un aspect oarecare al realităţii externe sau interne, el o poate face legînd un epitet moral de un cuvînt care exprimă o realitate morală, un epitet moral de cuvîntul corespunzător unei realităţi fizice, un epitet fizic de o noţiune morală şi de cuvîntul care o reprezintă, un epitet fizic de un cuvînt care oglindeşte o noţiune fizică. Cu acestea avem, grupate după obiectul lor, categoriile estetice ale epitetului, pe care le vom urmări acum la Eminescu.

a. Epitetul apreciativ

Epitetul apreciativ este produsul unei judecăţi de valoare, adică al acelui fel de judecată prin care se leagă de subiect o noţiune predicativă oglindind valoarea subiectului, adică faptul de a-l dori sau respinge, de a-l socoti folositor sau dăunător, într-un acord oarecare cu sentimentele şi aspiraţiile noastre sau contrariu lor. Asociaţii epitetice de cuvinte ca, de exemplu : *un om bun, rău, josnic ; o cugetare înaltă, plată, banală ; o acţiune folositoare, primejdioasă ; o marfă de bună calitate, inferioară, proastă* etc., exprimă în chip limpede aprecierea noastră faţă de valoarea subiectului cu care epitetul respectiv se leagă. Am arătat însă (A) că orice epitet înfăţişează sentimentele şi impulsiile, atitudinea faţă de lume şi societate a aceluia care îl întrebuinţează. În orice epitet există în chip latent atitudinea apreciativă a subiec-

tului vorbitor. Cînd vorbim de *o zi senină* exprimăm nu numai calitatea obiectivă a zilei, dar, în împrejurări normale, şi valoarea pozitivă, plăcerea cu care o considerăm. Dar, deşi toate epitetele sînt într-un anumit fel apreciative, noi vom rezerva această denumire numai acelora care exprimă în chip direct aprecierea vorbitorului. Chiar cu această precizare, epitetele apreciative sînt totuşi destul de greu de distins. Noţiunile apreciative sînt noţiuni morale, exprimă reacţiuni ale sentimentului sau voinţei noastre, şi, din această pricină, epitetele apreciative pot fi uşor confundate cu epitetele morale, despre care vom vorbi mai jos. Cînd Eminescu scrie „tristă lăcrimare" (*La moartea lui Aron Pumnul*) epitetul „tristă" exprimă deopotrivă starea celui care lăcrimează, dar şi atitudinea sentimentală a celui care-l priveşte. Limita dintre epitetele apreciative şi cele morale este atît de curgătoare, încît cercetarea trebuie să procedeze cu cea mai mare precauţie, reţinînd numai acele epitete în care accentul aprecierii precumpăneşte în chip hotărît asupra acelui evocativ.

Epitetele apreciative sînt foarte numeroase la Eminescu. În grupa poeziilor din 1866—1869 şi 1870—1874 le întîlnim în mare cantitate: „umbra măreaţă" (*La moartea lui Aron Pumnul*), „floare / Mîndră... răpitoare" (*De-aş avea*), „balsamu-i divin" (*O călărire în zori*), „june frumos" (*ib.*), „visuri fericite" (*Din străinătate*), „cumplita mea durere" (*Amorul unei marmure*), „nebunul meu amor" (*ib.*), (Femeia) „sîntă şi frumoasă, vergină curată" (*ib.*), „glasul plăcerii iubit" (*Phylosophia copilei*), „blîndă magie" (*Ondina*), „liră gingaşă" (*ib.*), „inimi bătrîne, urîte" (*Epigonii*), „Inimi mari, tinere" (*ib.*), „vis searbăd" (*Mortua est!*), „ţări ferice" (*Egipetul*), „semnele rele" (*ib.*), „faptele bune" (*ib.*), „aer bolnav" (*Înger şi demon*) etc.

După 1874, numărul epitetelor apreciative scade în cîntecele de dragoste şi în pasteluri, dar creşte în forma aprecierii drastice în *Scrisori:* „notă prizărită sub o pagină neroadă" (*Scrisoarea I*), „prostatecele nări" (*ib.*), uriciunea fără suflet, fără cuget..., lacom, un izvor de şiretlicuri, / La tovarăşii lui spune veninoasele-i nimicuri" (*Scrisoarea III*), „monedă calpă" (*ib.*), (tot ce e) „smintit şi stîrpitură..., perfid şi lacom... smintitele lor guri" (*ib.*), „ridicula-ţi simţire"

(*Scrisoarea IV*), „pătimaș și îndărătnic" (s-o iubești) (*ib.*), „ea-i rece și cochetă" (*ib.*), „sărmana noastră viață" (*ib.*), „capul arde pustiit" (*ib.*).

Faptul că în cîntecele de dragoste și în pastelurile perioadelor mai noi de creație ale poetului epitetele apreciative se rărește nu arată o slăbire a atitudinii sentimentale și apreciative a poetului față de realitate. Schimbînd însă tehnica lui, poetul nu mai exprimă acum aprecierile sale în chip direct, ci le face să rezulte din evocarea stărilor morale și a înfățișărilor naturii. Asupra acestei transformări a mijloacelor poetice eminesciene vom mai reveni.

b. Epitetul evocativ

α. Epitetul moral al unui substantiv sau verb care exprimă o realitate morală are rolul s-o caracterizeze pe aceasta din urmă scoțînd cu energie în evidență una din trăsăturile ei. Din această pricină epitetul moral al unor cuvinte cu înțeles moral se cuvine a fi trecut în grupa epitetelor evocative. Epitetul moral de care ne ocupăm aici apare deseori în poeziile lui Eminescu și în toate perioadele lui de creație, după cum arată exemplele: „visări misterioase" (*Din străinătate*), „poetice simțiri" (*ib.*), „suflet voios" (*Frumoasă-i*), „blestemul mizantropic" (*Junii corupți*), „gînduri uimite" (*Care-o fi în lume*), „privea uimit" (*Memento mori*), „uimita omenire" (*ib.*), „posomorîtul basm" (*ib.*), „mintea beată" (*Cînd privești oglinda mării*), „gîndiri rebele" (*Andrei Mureșanu*), „veselul Alecsandri" (*Epigonii*), „basme mistice" (*ib.*), „sînte firi vizionare" (*ib.*), „regilor pătați de crime" (*Egipetul*), „ginte efeminate" (*ib.*), „preoțime desfrînată" (*ib.*), „viața-i inocentă" (*Înger și demon*), „idei reci, îndrăznețe" (*ib.*), „amoroasă spaimă" (*ib.*), „mulțumire adîncă, nemaisimțită" (*ib.*), „copii... sceptici ai plebei proletare" (*Împărat și proletar*), „Cezarul trece... în gînduri adîncit" (*ib.*), „Privirea-i (a Cezarului) ce citește în suflete-omenești" (*ib.*), „suflet tînăr, vesel" (*Făt-frumos din tei*), „cuvinte nențelese, însă pline de-nțeles" (*Călin*), „mistica religie" (*Strigoii*), „plăcerile șirete" (*Povestea magului călător în stele*), „viața-mi lipsită de noroc" (*Departe sunt de tine...*), „firul duioaselor povești" (*ib.*), (Cupidon e) „darnic și zgîrcit" (*Pajul Cupidon*), „gîn-

duri nenţelese" (*ib.*), (Cupidon) „îndestul e de hain (*ib.*), „ura cea mai crudă" (*Rugăciunea unui dac*), „viaţă de durere" (*Sonet II*), „tainică simţire" (*Scrisoarea II*), „tăinuitele dureri" (*Scrisoarea III*), „El (Luceafărul) vine trist şi gînditor" (*Luceafărul*), „Ea-l asculta pe copilaş uimită şi distrasă" (*ib.*), (Cătălin) „e guraliv şi de nimic" (*ib.*), „vom fi cuminţi" (*ib.*), „vis misterios" (*S-a dus amorul*), (Ochii tăi) „se uită... galeşi" (*Cînd amintirile...*), „lumea-i veselă şi tristă" (*Glossă*), „nepăsare tristă" (*Odă*), „duioasele dureri" (*Din valurile vremii*), „duiosul vis" (*Nu mă înţelegi*) etc.

După cum arată exemplele, Eminescu a ataşat adeseori cîte un epitet moral cuvintelor care exprimă o realitate morală, fie persoane individuale şi colective (Alecsandri, Cezarul, rege, preoţime, ginte, lume, omenire etc.), fie manifestări ale omului (a se ruga, blestem), fie produse spirituale (cuvînt, poveşti, basme, religie), dar mai cu seamă stări, acte şi facultăţi sufleteşti (ură, durere, nepăsare, gînd, minte, spaimă, mulţumire, vis, iubire, idei, dor, simţire, suflet). Prin epitetele aparţinînd acestui sector Eminescu ni se arată ca un observator al vieţii sufleteşti, atent la multele ei reacţii şi înfăţişări.

β. Eminescu întrebuinţează şi procedeul epitetelor fizice pentru termeni morali. Adînc, amar, dulce, rece, crud, copt, fin, obscur, candid, plin, lin, greu, molatec, încremenit, stins, curat etc. sînt, în sensul lor propriu, adjective-adverbe care denumesc însuşiri ale lumii fizice. Stabilind comparaţia între ele şi unele calităţi ale fenomenelor sufleteşti, şi găsind asemănări între unele şi altele, limba leagă adeseori de numele fenomenelor sufleteşti epitete care, la origine, se dădeau numai fenomenelor şi lucrurilor fizice. Eminescu foloseşte pretutindeni astfel de asociaţii epitetice, vorbind despre „dulce liniştire" (*O călărire în zori*), „plînge amar" (*Speranţa*), „amara mîngîiere" (*Amorul unei marmure*), „nici o scînteie-ntr-însul (în om) nu-i candidă şi plină" (*Împărat şi proletar*), „simţirea crudă" (*Despărţire*), „basme... adînce" (*Epigonii*), „mulţumire adîncă" (*Înger şi demon*), „evlavie adîncă" (*Scrisoarea II*), (ochii) „lucesc adînc himeric" (*Luceafărul*) [1], „un gînd fin şi obscur" (*Melancolie*), „Vîrstei crude şi necoapte"

[1] Asupra epitetului „adînc", vd. şi mai jos D, III.

(*Pajul Cupidon*), „simțirea crudă" (*Despărțire*), „fioros de dulce de pe buza ta cuvîntu-i" (*Scrisoarea IV*), „mă simt nemuritor și rece" (*Luceafărul*), (ochii tăi) „se uită dulci și galeși" (*Cînd amintirile...*), „a mea iubire e-atîta de curată" (*Nu mă-nțelegi*) etc.

Din asociația îndelungă a termenilor morali cu epitetele lor fizice s-a produs o contaminare care ne face să ne reprezentăm, atunci cînd le găsim pe acestea din urmă într-un context, numai nuanța lor morală. Îți trebuie un moment de reflecție pentru a înțelege, atunci cînd întîmpini legătura de cuvinte : „vîrstei crude", sau „plîns amar", că epitetul lor este împrumutat lumii fizice. De asemenea, unele dintre aceste epitete fizice conțin în ele și o nuanță de apreciere, încît este destul de greu să le deosebești de epitetele apreciative. Procedeul asocierii unor epitete fizice cu termeni morali este atît de obișnuit în limbă încît Eminescu simte nevoia să-l învie, sprijinind epitetul fizic prin alt epitet, ca atunci cînd vorbește despre un : „gînd fin și obscur", „ochi dulci și galeși", „basme mistice, adînce" etc.

γ. Procedeul invers celui descris mai înainte, adică asocierea unui epitet moral cu un termen care exprimă o realitate fizică, este unul dintre cele mai frecvente și mai fericit întrebuințate de Eminescu. Îl găsim pretutindeni în creația eminesciană. Evident, cînd dorim să identificăm acest tip de asociație epitetică nu putem să înregistrăm și epitetele morale ale aspectelor figurii omenești, căci ceea ce numim *expresie* într-o figură este totdeauna desemnat prin epitete morale (ochi triști, veseli, privirea crudă, frunte gînditoare etc.). Nu vom trece, deci, în categoria epitetelor de care ne ocupăm aici pe acelea care caracterizează expresia figurii, oricît de fericite ar fi ele, precum : „ochii cuvioși" (*Făt-frumos din tei*), „un zîmbet / Înecat, fermecător" (ib.), „ochii plini d-eres" (*Călin*), „un zîmbet trist și sfînt" (*Strigoii*), „flămînzii ochi" (*ib.*), „frunte plină de gînduri" (*Scrisoarea I*), „gene ostenite" (*ib.*), „zîmbetul fățarnic" (*Kamadeva*).

În schimb, alegem din mulțimea epitetelor morale ale unor termeni fizici legături de cuvinte precum : „poetic murmur" (*O călărire în zori*), „poetic labirint" (al codrului) (*Din străinătate*), „pasuri melancolici" (ai curcanilor) (*Cuge-*

tările sărmanului Dionis), „murmur duios de ape" (*Făt-frumos din tei*), (Cornul începu să sune) „fermecat și dureros" (*ib.*), „conture triste" (ale unei ruini) (*Melancolie*), „singuratece izvoare" (*Dorința*), „blînda batere de vînt" (*ib.*), „armonia Codrului bătut de gînduri" (*ib.*), „castelul singuratec" (*Călin*), „tristă-i firea" (*ib.*), „vîntul sperios" (*ib.*), „apa sună somnoroasă" (*Freamăt de codru*), „cornul plin de jale" (*ib.*), „îi răspunde codrul verde / fermecat și dureros" (*Lasă-ți lumea...*), „tînguiosul bucium" (*ib.*), „istovit și trist izvor" (*Te duci...*).

Valoarea poeziei eminesciene stă în mare măsură în întrebuințarea acestui procedeu. Grație lui, natura dobîndește o viață interioară ; sunetele și priveliștile se însuflețesc ; tot ce este văzut și auzit se îmbogățește cu o expresie cum n-o mai realizase nici unul dintre poeții români mai vechi sau contemporani. Epitetul astfel ales este însă și o personificare. Simțim că, pentru a lega un epitet moral de înfățișările lumii fizice, poetul a dat o personalitate acestora din urmă și a constrîns și pe cititorul său să facă la fel. Dar asupra legăturii dintre epitet și personificare vom reveni cînd vom studia raportul dintre figurile de stil.

δ. Epitetele fizice ale unor cuvinte care exprimă realități fizice, adică acele epitete care notează sunetul și culoarea acestor realități, efectele lor de lumină, calitățile lor de gust, miros, de temperatură, cele tactile, formale, dimensiunile și mișcarea lor, alcătuiesc cea din urmă categorie a epitetelor considerate după obiectul lor. Epitetele fizice ale unor termeni fizici sînt cele care manifestă mai bine puterea de observație și de reprezentare senzorială a poetului. Dacă în împrejurarea tuturor celorlalte categorii estetice de epitete, poetul ne apărea mai degrabă cufundat în sine, atent la propriile lui fenomene sufletești, în care găsea putința de a le înțelege pe ale altora sau pe care le atribuia priveliștilor naturii, de data aceasta el iese din sine însuși și înregistrează ceea ce se arată și se petrece în afară de el. Eminescu a realizat unele dintre cele mai de seamă efecte poetice ale sale prin întrebuințarea epitetului fizic al unor termeni fizici. Împrejurarea ne apare limpede mai ales atunci cînd comparăm între ele epitetele primei sale perioade de creație cu acelea ale perioadelor ulterioare. În cele dintîi poezii ale sale,

epitetul nu face altceva decît să exprime o calitate pe care o cuprinde în sine noțiunea cu care se leagă, de pildă : „voal subțire" (*O călărire în zori*), sau însușiri pe care le vede oricine : „cipru verde" (*La moartea lui Aron Pumnul*), „narcisele albe" (*O călărire în zori*), „capul tău cel blond" (*De ce să mori tu ?*), „buclele-ți de aur" (*Locul aripelor*), sau nuanțe ale aparenței de mult și adeseori observate : „steluțe tremurătoare" (*Nu e steluță*).

Cu timpul însă aspectele lumii sensibile, notate de poet prin epitetele sale, se diferențiază, adică ajung să noteze acele trăsături care dau măsura întregii lui puteri de observație și reprezentare, precum : „oglinda-i (a Nilului) galben clară" (*Egipetul*), „nisipuri argintoase" (*ib.*), „fum vînăt de tămîie" (*Făt-frumos din tei*), „bogată-n întinderi stă lumea-n promoroacă" (*Melancolie*), „răguşit, tomnatec vrăjește trist-un greier" (*ib.*), „Neguri albe, strălucite/ Naște luna argintie" (*Crăiasa din povești*), „izvorul care tremură pe prund" (*Dorința*), „mocnitul întunerec" (*Călin*), „miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun" (*Strigoii*) etc.

Uneori poetul întrebuințează cîte un epitet care aparține altei regiuni decît aceea a obiectului cu care se asociază. Procedeul este izbitor mai ales atunci cînd regiunea senzorială a obiectului caracterizat și aceea a epitetului său nu sînt prea apropiate. Astfel, gustul și mirosul stau într-o strînsă legătură, senzațiile gustative și olfactive se prezintă mai totdeauna în unități greu de analizat, încît „mirosul dulce" (*Mitologicale*) și „mireasmă piperată" (*Călin*) întrunesc expresia a două senzații destul de apropiate și efectul asocierii lor nu este prea surprinzător. „Luna" este însă un obiect văzut, și poetul ne surprinde prin adevărul neașteptat al notației sale atunci cînd îi atașează un epitet tactil, vorbind despre „luna moale" (*Călin*). La fel se întîmplă cu „molatece valuri" (*Diamantul Nordului*), „briliante umezi" (*Rime alegorice*), „miros răcoros" (*ib.*), „o lumină aromată" (*Miradoniz*), „uscat foșni mătasea" (*Scrisoarea IV ;* cp. „uscata foșnire / A poalelor lungi de mătase subțire" — *Diamantul Nordului*), „umbra umedă" (*Scrisoarea V*). Prin toate aceste mijloace ajunge Eminescu să înfățișeze realitatea în toată bogăția și variația ei.

2. Sfera și frecvența epitetului

Epitetul caracterizează un obiect prin reacțiile apreciative pe care le trezește sau prin una din însușirile lui morale sau fizice. Dar caracterele obiectelor notate de epitet pot aparține clasei întregi a acelor obiecte (genului, speței), sau numai unora anumite dintre ele. Vorbim în primul caz de epitetul ornant, și în cel de al doilea — de epitetul individual. Uneori epitetul ornant se impune prin tradiție literară. Întîmpinăm atunci epitetul stereotip. Dimpotrivă, alteori epitetul n-a apărut niciodată împreună cu termenul pe care-l determină, și asociația lor este foarte rară. Avem de a face cu epitetul rar. Raritatea provine din faptul că epitetul și cuvîntul pe care îl determină provin din regiuni deosebite și mai mult sau mai puțin îndepărtate ale realității. Cînd aceste regiuni sînt nu numai îndepărtate, dar și opuse, întîlnim epitetul antitetic, căruia vechile tratate de retorică îi dădeau numele de *oxymoron*. Toate aceste specii de epitete pot fi apreciative sau evocative (morale sau fizice).

Să le urmărim la Eminescu.

a. Epitetul ornant a fost unul dintre cele mai folosite de poezia clasică. Progresele realismului în literatură au eliminat însă în mare măsură epitetul ornant, noua tehnică literară cerînd mai degrabă caracteristica obiectelor individuale, asupra cărora observația scriitorilor s-a îndreptat din ce în ce mai insistent, decît caracterizarea genului sau a speciei lor. Scriitorii începători, a căror putere de observație și reprezentare nu este pe deplin formată, se achită adeseori prin simplul epitet ornant. În primele poezii ale lui Eminescu îl întîlnim adeseori: „umbră măreață" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „frumoasă Bucovină" (*ib.*), „visuri fericite" (*Din străinătate*), „fiii mîndri" (*ib.*), „falnică cunună" (*La Heliade*), „icoane sînte" (*Care-o fi în lume*), „marea turbată" (*Cînd marea...*), „Cîmpii rîzători" (*Din străinătate*), „umedul val" (*Frumoasă-i*), „ale mării unde reci" (*Cine-i*), „o frunte albă" (*Phylosophia copilei*) etc.

Epitetul ornant s-a menținut și în perioadele mai noi ale creației eminesciene, ba chiar și în cea din urmă dintre ele, dar cu altă funcțiune stilistică. Ori de cîte ori poetul a dorit să mențină expunerea lirică la nivelul înalt al generalizării filozofice, sau cînd a exprimat chiar simțirile sale cele mai

intime, considerîndu-le însă dintr-un punct superior de vedere, adică tot ca un filozof dominînd prin cugetare încercările vieții, epitetul ornant a reapărut, și multe din poeziile lui își datoresc frumusețea lor înaltă și pură tocmai întrebuințării epitetului ornant. Iată, de pildă, poezia *Glossă*, alcătuită dintr-o serie de maxime filozofice. Poezia conține puține epitete, dar toate au un caracter generalizator ornant: „zgomote deșarte" (ale lumii), „recea cumpănă-a gîndirii", „lumea-i veselă și tristă". În *Scrisoarea II*, unde poetul ne apare în atitudinea superiorității față de micimi și josnicii, epitetul se menține de asemenea la nivelul generalizator: „limbă veche și-nțeleaptă", „tainică simțire", „cărările vieții fiind grele și înguste", „evlavie adîncă", sau următoarele patru versuri în care nimic nu exprimă o imagine individuală și concretă, ci totul este redat prin substantive și epitete abstracte, generalizatoare și ornante: „Atunci lumea cea gîndită pentru noi avea ființă, / Și, din contra, cea aievea ne părea cu neputință./ Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este / Cea ce poate să convie unei inime oneste". De asemenea, în elegia filozofică *Cu mîne zilele-ți adaogi...* puținele epitete au toate un caracter ornant: „dulcii dimineți", „vecia-ntreagă", „priveliștile sclipitoare", „Repaosă nestrămutate / Sub raza gîndului etern". Iată și poezia de lirică intimistă *Nu mă înțelegi*. Epitetele ei sînt mai numeroase, dar nici unul nu evocă un aspect particular, ci toate se mențin în regiunea abstracțiunii: „cugetări senine", „pieritorul sunet" (al cuvintelor), „duiosul vis", „umbra-i (a visului) dulce", „ochiul tău cel mîndru", „a mea iubire e-atîta de curată", „setea cea eternă" (a luminii de-ntuneric), „dorul meu e-atîta de-adînc și-atît de sfînt".

Prin astfel de epitete se afirmă atitudinea de superioritate filozofică a poetului față de femeia care nu l-a înțeles. Elegia *Mai am un singur dor*, una din cele mai perfecte realizări literare ale limbii noastre, nu folosește decît epitete generalizatoare și ornante: „somnul lin", „cer senin", „frunzișului veșted", „teiul sfînt", „m-or troieni cu drag / Aduceri aminte", „al mării aspru cînt". Seninătatea înaltă și resemnată a acestei elegii se datorește, în mare măsură, felului epitetelor sale. Dînd această funcțiune stilistică epitetului ornant, Eminescu a atins simplitatea sublimă a clasicismului.

Se înțelege atunci că și în poeziile care folosesc simboluri sau forme ale clasicismului, ca *Odă (în metru antic)*, sau *Diana*, epitetele nu coboară niciodată sub nivelul generalizării celei mai înalte : (poetul e) „pururi tînăr", (el arde) „jalnic", (dar va reînvia) „luminos" „ca pasărea Phoenix" ; (deci) „piară-mi ochii turburători din cale" ; (poetul aspiră către) „nepăsare tristă" etc. (*Odă*). În *Diana*, o poezie de dragoste cu elemente de pastel, toate epitetele sînt generalizatoare și ornante : „glas ciripitor" (al păsărilor), „oglindă mișcătoare" (a izvorului), „apă vecinic călătoare", „glasul tainic de izvor", „verdele covor", „ochii mari", „umeri goi", „un trup înalt și mlădiet", „ea trece mîndră la vînat". Imaginea femeii, pe care o aseamănă cu Diana, are simplitatea și grația marmurelor antice care joacă, dealtfel, un rol atît de însemnat în comparațiile și metaforele poetului. Clasicismul lui Eminescu, în perioada finală a creației sale, se datorește în mare parte sferei generale a epitetului folosit.

b. În cele dintîi poezii ale sale, Eminescu a folosit un număr relativ mic de epitete, care reveneau cu mare frecvență și care proveneau din tradiția literară. Întîlnim, deci, destul de des, în prima perioadă a creației eminesciene, epitete stereotipe. Vom înșira mai jos cîteva din ele, comparîndu-le cu locuri paralele din unii poeți înaintași, ca Alecsandri și Bolintineanu. Interesant va fi a vedea ce devine uneori epitetul stereotip la Eminescu, ce valori noi îi dă mai ales în perioadele ulterioare ale creației sale :

Alb (dalb) : „dalbă stea" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „narcisele albe" (*O călărire în zori*), „norii cei albi de argint" (*Frumoasă-i*), „o frunte albă" (*Phylosophia copiiei*), „albe zîne" (*Ondina*) etc.

Locuri paralele la Alecsandri : „albă lună" (*Noaptea Sfîntului Andrei*, în *Mărgăritărele*), „urme albe pe omătul alb" (*Intoarcerea în țară*, în *Suvenire*), „năframa albă" (*Crai-nou*, în *Doine*), „cal alb" (*Andrii Popa*, în *Doine ; Groza, ib. ; Strigoiul, ib.*), „albe lăcrimioare" (*Ceasul rău, ib.*), „a zilei albă rază" (*Visul lui Petru Rareș*, în *Mărgăritărele*) etc.

Comparînd epitetul „alb" la Eminescu și la înaintașul său, observăm îndată că pe cînd Alecsandri îl întrebuința ca epitet fizic al unor termeni fizici, la Eminescu el apare și ca epitet fizic al unui termen moral : „îngerul cu rîsul d-albă

veselie" (*Care-o fi în lume...*), apoi ca epitet fizic al unui termen fizic dintr-o regiune senzorială deosebită : „dalbe cîntări" (*O călărire în zori*). Eminescu acordă, deci, acestui epitet o valoare nouă. „Alb" va apărea și mai tîrziu la Eminescu, dar cu o putere de evocare superioară : „neguri albe, strălucite" (*Crăiasa din povești*), „cercuri albe" (ale lacului) (*Lacul*), „albele izvoare" (*Povestea codrului*).

Blînd : „lumină blîndă" (*O călărire în zori*), „șoapta-mi blîndă de amor" (*ib.*), „notele muriude / Blînde" (*La o artistă*), „blîndă magie" (*Ondina*) etc.

Locuri paralele la Alecsandri : „Ca o șoaptă blîndă, ca un blînd suspin" (*Visul*, în *Suvenire*), „În blîndul luceafăr am un înger blînd" (*Întoarcerea în țară, ib.*), „o ființă blîndă" (*Umbrei lui Nicu Ghica, ib.*), „sufletelor blînde cerul e deschis" (*ib.*), „blînde glasuri" (*Bosforul, ib.*), „blînde șoapte" (*Crai-nou*, în *Doine; 8 mart*, în *Lăcrimioare*), „Blînzi erau ochii, blîndă era fata, / Blînd era glasul celui străin" (*Crai-nou*, în *Doine*), „Era blînda oră" (*8 mart*, în *Lăcrimioare*). „Blînd" este un epitet moral, dar ambii poeți îl asociază și cu termeni fizici : „oră blîndă" (Alecsandri), „lumină blîndă" (Eminescu). Pe această linie, Eminescu va găsi, mai tîrziu, versul cu mare putere evocativă : „S-aud cum blînde cad / Izvoarele-ntruna" (*Iar cînd voi fi pămînt*), sau „blînda batere de vînt" (*Dorința*).

„Dulce" apare de nenumărate ori la Eminescu, Alecsandri și Bolintineanu. Este unul dintre epitetele de care epoca nu numai a uzat, dar a și abuzat. Am putea transcrie pagini întregi reproducînd locurile în care apare la Eminescu : „înger de dulce amor" (*Care-o fi în lume...*), „floare mîndră, dulce, răpitoare" (*De-aș avea*), „Să-ți cînt dulce, dulce, tainic" (*O călărire în zori*), „dulci plaiuri" (*Din străinătate*), „dulce liniștire" (*ib.*), Speranța „mîngîie dulce" (*Speranța*), „o flamă dulce" (*Amicului F. I*), „geamătul dulce" (*Frumoasă-i*) etc.

La Alecsandri : „taină dulce" (*Visul — Suvenire*), „Cînd iubirea dulce inima-mpresoară" (*ib.*), „glasul dulce" (*ib.*), „dulci poeți" (*Odă la Bahlui, ib.*), „dulce-i glasul tău" (*Frumoasă copiliță, ib.*), „suvenirul dulce" (*Pe un album, ib.*), „în țara mea dulce" (*Întoarcere în țară, ib.*), „dulcile lumine" (*La moartea lui P. Cazimir*), „dulci sărutări" (*Dridri, ib.*), „dulce veselie" (*ib.*), „dulcele amor" (*ib.*) etc., etc.

La Bolintineanu : „soarele dulce" (*Cîntec din exil*, în *Reverie*), „imaginea ta dulce" (*ib.*), „dulci şoapte" (*Ingerii la rugăciune*, *ib.*), „speranţă dulce" (*ib.*), „parfumul dulce" (*ib.*), „o cugetare dulce" (*O cugetare*, *ib.*), „dulcea ei cătare" (*Mireasa mormîntului*, *ib.*), „dulci vederi" (*Robie*, în *Florile Bosforului*) etc., etc.

Faţă de o întrebuinţare atît de insistentă s-ar fi părut că epitetul este compromis, dar Eminescu îl introduce în asociaţii noi, cu intensă putere evocativă : „dulce vecinicie" (a ochilor) (*Călin*), „Dulce noaptea lor se stînge" (a ochilor) (*ib.*), „ochii-ţi ucizător de dulci" (*Strigoii*), „dulci evlavii" (*Sonet III*), „durerea mea cea dulce" (*Scrisoarea III*), „dulce şi fermecătoare jale" (*Scrisoarea V*), „Culmea dulcii muzice de sfere" (*ib.*), „dureros de dulce" (*Odă*).

„Jalnic" (de jale), „tînguios" (tînguitor). „Jalnic", la Alecsandri, apare, mai ales, în legătură cu moartea : „Ai tăi vechi şi dragi tovarăşi... / La lăcaşul tău de moarte te duc jalnic suspinînd" (*Maiorului Iancu Bran*, în *Suvenire*), „Vom şopti jalnic dragul tău nume" (*La mormîntul lui Gr. Romalo*, *ib.*), „Umbra-i e-ngînată jalnic, lin, uşor, / De-al codrului freamăt şi de-al nostru dor" (*Umbrei lui Nicu Ghica*, *ib.*), „Cu durere jalnic geme" (*Strigoiul*, în *Doine*), dar şi în alte împrejurări lugubre : (Călătorul) „aude un glas jalnic" (*Baba Cloanţa*, *ib.*), „ţipăt jalnic" (*Crai-nou*, *ib.*).

Eminescu va lega acest epitet de expresia unor situaţii sau aspecte care n-au nimic funebru sau lugubru, în prima perioadă sau în cele următoare : „silfele vin jalnic prin lilii să se culce" (*La Heliade*), „cîntul jalnic" (*O călărire în zori*), „buciumul sună cu jale" (*Sara pe deal*), (el îi) „grăi cu grai de jale" etc. „Jalnic" devine astfel epitetul melancoliei.

Cu aceeaşi accepţiune apare şi „tînguitor", „tînguios" : „cîntări tînguitoare" (*Despărţire*), „ar vorbi tînguitor" (*Scrisoarea V*), „tînguiosul bucium" (*Lasă-ţi lumea*), „tînguiosul glas de clopot" (*Călin*).

„Lin" e deseori întrebuinţat de Eminescu : „lacul... lin" (*Frumoasă-i*), (apa ce) „tremură lin" (*ib.*), „o flamă... lină" (*Amicului F. I.*), „glas... lin" (*La o artistă*), „visul ce-se-mbină... lin" (*ib.*), etc. ; ca şi de Alecsandri : „Sau nu curge lină / Apa la pîrău ?" (*Păsărica*, în *Suvenire*), „Apa-i lină, frate, / Frunza lin se bate" (*ib.*), „Plutind în valuri line"

(*Adio Moldovei, ib.*), (pasărea) „adoarme lin" (*Crai-nou*, în *Doine*), „O dragă, lină stea" (*Steluța*, în *Lăcrimioare*), „viața curge lin" (*O noapte la țară, ib.*), „văpaie lină" (*ib.*), „luciul lin al mării" (*Veneția, ib.*); de Bolintineanu: „traiul lin" (*O fată tînără*, în *Reverii*), „zile line" (*Cîntec din exil, ib.*), „ascunzîndu-ți fața lină" (*La o nălucire iubită, ib.*), „Luat-ai zborul lin către cer" (*La o nălucire iubită, ib.*), „umbră lină" (*Ghiaura*, în *Florile Bosforului*), „linul Bosfor" (*id., ib.*), „horă lină" (*Leili, ib.*).

Epitetul trece și în poeziile de mai tîrziu ale lui Eminescu, fără o deosebită împrospătare a lui: (luna) „lin pătruns-a prin ferești" (*Scrisoarea IV*), „apa-ntunecoasă lin se scutură de vînt" (*Scrisoarea IV*), „somnul lin" (*Mai am un singur dor*) etc.

„Ușor" apare destul de des în poeziile de tinerețe ale lui Eminescu: (Speranța) „alină ușor" (*Speranța*), „umbră ușoară" (*O călărire în zori*), „ființe ușoare" (*ib.*), „Cîntînd vesel și ușor" (*De-aș avea...*), „flutur ușor" (*Frumoasă-i*) etc.

Epitetul făcea parte din vocabularul poetic al vremii. Îl întrebuințează Alecsandri: „În veselă horă ușoare sălta" (*Visul*, în *Suvenire*), „Unde curg, șoptesc ușor" (*Adio Moldovei, ib.*), „vis ușor" (*La mormîntul lui Gr. Romalo, ib.*), „Pe muchi de prăpăstii lunecînd ușor" (*Întorcerea în țară, ib.*), „pasărea ușoară" (*Maghiara*, în *Doine*), „lebede ușoare" (*Strofe, Suvenire*) etc.; și Bolintineanu: „umbrele ușoare" (*Călătorul și sufletul, Reverii*), „caii ușori" (*La Piramide, ib.*), „o umbră ușoară" (*Leili*, în *Florile Bosforului; Ioana*, în *Macedonele*), „pășește-ușor" (*Peștera mușteloг*, în *Basme*) etc.

Mai tîrziu, epitetul acesta, în funcțiune ornantă, apare mai rar la Eminescu; totuși: „Ușor el trece ca pe prag / Pe marginea ferestei" (*Luceafărul*). Interesant este cum îl înlocuiește printr-o notație mai expresivă în *Diana:* „Ea trece mîndră la vînat / Și peste frunze fără număr / Abia o urmă a lăsat".

„Tainic" (în taină) exprimă calitatea a ceea ce este misterios, ascuns, secret. Eminescu l-a întrebuințat de nenumărate ori, începînd din primele lui poezii. (Îngerii) „-ntoană tainic" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), (umbra) „se-ncovoaie tainic" (*O călărire în zori*), (Ale sorții plîngeri) „în-

gînate... tainic" (*La Bucovina*), „glas tainic" (*La o artistă*), „o flamă tainică" (*Amicului F. I.*)

Epitetul acesta este deseori folosit și de Alecsandri: „lună... tainică" (*Bosforul*, în *Suvenire*), „Era la ceasul tainic" (*ib.*) „tainicul ei zbor" (al gîndirii) (*Strofe, ib.*), „doruri tainice" (*Crai-nou*, în *Doine*), „un pîrău ce curge tainic" (*Maghiara, ib.*), „Mii de flăcări albăstrele / Se văd tainic fluturînd" (*Strigoiul*, în *Doine*), „tainică lumină" (*Steluța*, în *Lăcrimioare*), „tainice plăceri" (*8 mart., ib.*), „tainica uimire" (*De crezi în poezie, ib*).

Tainic revine adesea și în perioadele de mai tîrziu ale lui Eminescu, dar deodată se produce întrebuințarea lui cu o mare putere evocatoare: (Vorbește Cătălina) „Și tainic genele le plec / Căci mi le împle plînsul / Cînd ale apei valuri trec / Călătorind spre dînsul" (*Luceafărul*).

„Verde" e culoarea naturii la Eminescu, ca și la mulți dintre contemporanii și înaintașii lui. Eminescu scrie: „iarbă verde" (*De-aș avea*), „lacul cel verde" (*Frumoasă-i*), „dumbrava cea verde" (*ib.*), „verde covor" (metaforic; *ib.*), „țărmuri verzi" (*Cînd privești oglinda mării*), „noianul mării verde (*ib.*), „verzi dumbrăvi" (*Epigonii*) etc. Alecsandri scrie: „a Asiei verzi maluri" (*Bosforul*, în *Suvenire*), „culme verde" (*Ceasul rău*, în *Doine*), „verzi maluri" (*Ce gîndește, o! Margarită?*, în *Mărgăritărele*) etc.

Stereotipismul acestui epitet provine din poezia populară. Eminescu l-a întrebuințat și mai tîrziu, dar o dată într-o asociație mai neobișnuită: (luna) „păstrează umbra verde cu misterioase dungi" (*Scrisoarea V*). Epitetul nu mai pare aici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii.

Exemplele s-ar putea înmulți, dar ele n-ar arăta altceva decît că, primind adeseori epitetele stereotipe impuse prin tradiție și convenție literară, Eminescu ajunge în multe cazuri să le dea înțelesuri și valori noi.

c. Epitetul individual nu evocă o trăsătură caracteristică pentru întreaga clasă a obiectului, adică genul sau specia lui, așa cum face epitetul ornant, ci o trăsătură proprie și individuală a obiectului însuși. În fața mîinii unui bătrîn, poetul care se mulțumește cu epitetul ornant sau îl folosește pentru alte scopuri va vorbi despre: bătrîna mînă; despre: mîna vlăguită; sau cum face Eminescu însuși, alegînd epi-

tetul cel mai general, despre „mîna cea veche a-nvăţaţilor mireni" (*Epigonii*). Dar cînd poetul a văzut această mînă şi ajunge să şi-o reprezinte limpede, el va nota : „mîna lui (a împăratului bătrîn) zbîrcită, uscată, însă tare" (*Povestea magului călător în stele*).

La baza epitetelor individuale stă un act autentic de observaţie. Prin epitetele individuale pătrunde realismul, ca tehnică literară, în poezia lui Eminescu. Multe din imaginile cele mai evocatoare ale poetului sînt obţinute prin notarea unui epitet individual, o operaţie care dă naştere uneori şi altei figuri de stil. Epitetele individuale apar, mai ales, în poezia de maturitate a lui Eminescu.

Dăm cîteva exemple : „colţuroasa coroană" (*Mitologicale, Memento mori; Diamantul Nordului :* „coroane în colţuri"), (Lebedele pe o apă) „Cu aripi întinse o scutur şi-o taie / În cercuri murinde şi brazde bălaie" (*Diamantul Nordului*), „vînăta umbră" (a serii) (*ib.*), „Subţirile neguri păreau pînzărie / De brum-argintoasă, lucind viorie" (*ib.*), „O lampă-ntinde limb-avară şi subţire / Sfîrîind în aer bolnav" (*Înger şi demon*), „părul ce-mi ajunge la călcîie" (*Făt-frumos din tei*), (pînza de păianjen) „tremurînd ea licureşte" (*Călin*), „uşoara-nvineţire a subţirilor mătăsuri" (*ib.*), „tîmpla bate liniştită ca o umbră viorie" (*ib.*), „ale ei buze... vinete şi supte" (*ib.*), „mişcarea creaţă" (a apei) (*ib.*), „Hîrîită, noduroasă, stă în colb rîşniţa veche" (*ib.*), (o fereastră prin care trece) „o dungă mohorîtă şi gălbuie" (*ib.*), „Flori albastre tremur ude în văzduhul tămîiet" (*ib.*), „Lacul care-n tremur somnoros şi lin se bate" (*ib.*), (monahi) „cu ochii stinşi sub gene, / Preoţi bătrîni... cu gîngavele glasuri" (*Strigoii*), „cucoşul răguşit" (*ib.*), „şoareci / Cu uşor-măruntul mers" (*Singurătate*), „mîini subţiri şi reci" (*Departe sunt de tine, Sonet I*), „îmbrăţişări de braţe reci" (*Atît de fragedă...*), „ochii tăi fierbinţi" (*ib.*), „grele picuri" (de ploaie) (*Sonet I*), „roase plicuri" (*ib.*), „Un moale pas abia atins de scînduri" (*ib.*), „ochii mari şi mînă rece" (*Sonet II*), „privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget" (*Scrisoarea III*), „cercuri tremurînde" (ale apei) (*Scrisoarea IV*), „ochii mari, bătînd închişi" (*Luceafărul*), „Răsare luna liniştit / şi tremurînd din apă" (*ib.*), „peste arbori răsfiraţi" (răsare luna) (*Cînd amintirile...*), „un cu-

vînt / Şoptit pe jumătate" (*Ce e amorul ?*), „un pas făcut alene" (*ib.*), „cărări cu cotituri" (*Lasă-ţi lumea...*), „mîna friguroasă" (*Din valurile vremii...*) etc.

Prin epitetele ei individuale, poezia lui Eminescu evocă cu o forţă pe care n-o mai atinsese nici unul dintre poeţii înaintaşi lumea înregistrată prin simţuri. Toate organele senzoriale ale poetului sînt treze : urechea aude *mersul uşor şi mărunt al şoarecilor,* cum sună cuvîntul *rostit pe jumătate* al cuiva sufocat de emoţie, *pasul moale, abia atins de scînduri* al iubitei care se apropie în taină, *picurii grei ai ploii* de toamnă ; simţul temperaturii înregistrează mîna *rece, friguroasă* a femeii iubite, îmbrăţişările ei de braţe reci ; mirosul percepe văzduhul *tămîiet ;* dar mai cu seamă simţul vederii are o acuitate neobişnuită în perceperea formelor, a culorilor, a mişcărilor naturii, nuanţele cele mai fine şi mai greu de înregistrat ale expresiei omeneşti : *ochii care bat închişi, umbra viorie a tîmplei care bate liniştită.* Poetul se dovedeşte, prin întrebuinţarea atît de fericită a epitetului individual, un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual. Desigur, toate înfăţişările notate de el sînt expresive ; ele nu sînt simple modificări ale suprafeţei aparente a lucrurilor şi fiinţelor, ci manifestări ale unei vieţi lăuntrice care ne vorbeşte cu forţă şi căldură.

d. Epitetele individuale leagă de numele unor fiinţe, ale unor lucruri sau acţiuni expresia unor însuşiri rareori notate, graţie unor facultăţi deosebite ale observaţiei şi reprezentării. Din acest punct de vedere toate epitetele individuale sînt şi epitete *rare ;* ele stîrnesc în mintea cititorului efectul unei surprize care întregeşte interesul şi plăcerea cu care străbatem paginile unui scriitor de seamă. Cînd întîlnim la Eminescu legătura de cuvinte, „zăpada viorie" (a obrajilor) ne bucurăm nu numai de adevărul, dar şi de noutatea acestei împerecheri, deoarece *zăpada,* adeseori asociată cu adjectivele : *albă, curată, afînată* etc. nu fusese niciodată legată cu *viorie.* De asemenea, *înaltă,* în versul : „Zgomotul creştea ca marea turburată şi înaltă" (*Scrisoarea III*) vrea să indice o mare atît de agitată încît valurile ei furtunoase ating puncte foarte înalte : o situaţie pentru care poetul foloseşte un epitet niciodată pus lîngă *mare.* Pentru unităţile prozodice : *iambi* şi *dactili,* se găsesc epitetele

„iambii suitori, săltăreţele dactile" (*Scrisoarea II*), indicînd atît de fericit chipul în care se succedă înlăuntrul lor silabele neaccentuate şi cele accentuate şi producînd o alăturare inedită. „Mucuri (de lumînare) ostenite" înseamnă: care abia mai ard, care sînt gata să se stingă; nimeni nu mai pusese aceste cuvinte unul lîngă altul. M. Sadoveanu a observat odată, în legătură cu Eminescu: „vorbele care, despărţite şi izolate de la începutul limbii, dintr-o dată se cunosc şi se logodesc într-o bucurie tainică" [1].

Dar pentru a putea vorbi de *epitete rare*, în înţelesul special şi mai restrîns pe care îl dăm acestei expresii, determinantul unui substantiv sau verb trebuie să prezinte o noutate nu numai prin conţinutul, dar şi prin forma lui; trebuie, adică, să prezinte însuşirea noutăţii sau a raritătii lexicale. Astfel, simţim ca un epitet rar pe: prostatec, în „prostatecele nări", care, la prima vedere, nu înseamnă altceva decît: nările unui prost. Prostatec este un derivat de la prost cu sufixul -atec, obţinut prin analogie cu îndemînatec şi păstrînd ceva din răsunetul acestei analogii. Cînd, deci, Eminescu scrie: „Şi prostatecele nări / Şi le umflă orişicine (ca un semn că se simte măgulit) în savante adunări / Cînd de tine se vorbeşte" (*Scrisoarea I*) ni se sugerează ideea că, ascultînd biografia coborîtoare a poetului şi aprobînd-o, speculantul de mai tîrziu al gloriei poetului îşi închipuie că dovedeşte o îndemînare, o abilitate specială în acţiunea de a se scuza pe sine însuşi. În „prostatecele nări", poetul satiric izbuteşte, deci, să exprime nuanţa diferenţială a indignării sale, şi o face printr-un cuvînt puţin obişnuit şi care ne reţine. [2] Tot astfel, împerecherea de cuvinte „privirea-mpăroşată" ne opreşte prin raritatea epitetului. Această raritate provine nu numai din adevărul lui (pentru un om cu sprîncene prea stufoase, animalice), dar şi din frecvenţa cu totul rară a cuvîntului, format prin compunerea cu prefixul *în-* de la *păros*. Acest din urmă cuvînt, derivat el însuşi cu sufixul *-os* de la *păr*, nu produce

[1] M. Sadoveanu, în prefaţa la M. Eminescu, *Poezii* (Biblioteca pentru toţi).

[2] Totuşi epitetul nu mai este simţit ca rar în „amoru-i prostatec" (*Diamantul Nordului*), unde lipseşte intenţia evocatoare din *Scrisoarea I*.

altă derivație în afară de acest *împărosat* care ne reține în poezia lui Eminescu. Alt epitet rar ne izbește în „pasuri melancolici" (ai curcanilor) (*Cugetările sărmanului Dionis*), unde *melancolic* redă mișcarea gravă și înceată a pașilor acestor păsări de curte, stăpînite parcă, de o tristețe dulce, dar care, aplicat aici, obține un voit efect umoristic. „Microscopice popoare" (*Scrisoarea I*) sînt nu numai niște popoare mici, dar și unele atît de mici încît nu le poți vedea decît cu instrumente speciale de mărire, cu microscoape, dacă le privești din unghiul filozofic al originilor și scopurilor finale ale lumii. Alegînd acest epitet, Eminescu exprimă compătimirea sa umană într-o formă amar-ironică. În unele împrejurări însă epitetele rare sînt mai puțin expresive, calitatea lor provenind fie din faptul că sînt formații personale sau de epocă, de exemplu „neguri mormîntare" (*Ondina, Cîntecul lăutarului*), format prin analogie cu *funerare*; sau *auros, auree*, datorite lui Bolintineanu [1], în „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetișor" (*Misterele nopții*), „stele auroase" (*Povestea magului călător în stele*), „părul de auree mătase" (*Memento mori*); fie că sînt neologisme cu unele derivații formate în limba noastră, ca, de exemplu: „lumini opalici" (*Rime alegorice*), „ape oceanice" (*Memento mori*), „cîrduri beduine" (*ib.*), „oglindă diamantină" (*ib.*), „zîmbiri aeriene" (adică ușoare ca aerul) (*În căutarea Șeherezadei*), „ființa-i aeriană" (*Înger și demon*), „Ileana Cosînzeana... ușoară, aeriană" (*Cînd Crivățul cu iarna...*), „odorantele roade" (*Dacă treci rîul Selenei...*); uneori neologisme care n-au rămas în limbă: „inima maratră" (*Mureșanu*, fragment, 1869), „ochi vil" (*Împărat și proletar*); sau latinismele: audace (de la *audax*), alumn (de la *alumnus*—copil în epoca de formație, elev, școlar) în versurile: „caicele

[1] Cp. Bolintineanu *(Reverii)*: „aurele zori" *(Călătorul și sufletul)*, „aripi auroase" (ale fluturilor) *(La patrie)*, „aurele-i bucle" *(Fecioara)*, „Palatul acesta d-aure cîntări" *(Cîntece și sărutări)*, „genele lungi aurele" (*Ioana*, în *Macedonele*), „d-aure cîntări" etc. Nu trebuie confundat acest adjectiv cu substantivul *aurea* (plural: *aurele*), care, la Bolintineanu, pare să însemne vînt ușor, adiere: „Aurele line" (*Leili*, în *Florile Bosforului*), „aureea adie" (*Călătorul și sufletul*, în *Reverii*), „Nalțe-se o melodie / P-aure ce-n noapte zbor" *(Îngerii la rugăciune)*, „D-aurele legănată / În eterul înflorit" *(La o rîndunică, ib.)*, „Cosița-i voluptuoasă, în auree scînteie" *(Cleopatra, ib.)*.

audace" (*Memento mori*), „ochii lui audaci" (*ib.*), „Diac tomnatic și alumn" (adică bătrîn și tînăr, cf. *Umbra lui Istrate Dabija-voievod*).

Eminescu n-a abuzat însă de raritatea pur lexicală a epitetului, preferînd totdeauna, dar mai ales în epoca maturității sale, o limbă simplă și firească.

e. Uneori însușirea pe care poetul o adaugă unui nume nu este numai puțin observată, ea nu este numai căutată și găsită într-o sferă de reprezentări rareori asociată cu acel nume, dar însușirea poate părea de-a dreptul opusă calităților pe care i le acordăm în genere. Avem, în acest caz, *epitetul antitetic* (*oxymoron*). Un bulgăr, de pildă, este o bucată de pămînt cu formă neregulată, așa cum se desprinde cînd ari pămîntul cu plugul sau îl răscolești cu sapa. Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. „bulgăr de granit" : *Împărat și proletar*), dar poetul leagă de acest cuvînt un epitet antitetic, cînd vorbește de „bulgări fluizi" (ai izvoarelor) (*Călin*). Tot astfel, noțiunea de farmec se leagă îndeobște cu reprezentarea unor sentimente plăcute ; poetul îi atribuie însă un epitet antitetic atunci cînd vorbește de „farmec dureros" (*Povestea teiului*). Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, așa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pentru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului — o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii și a voluptății, fie că asocierea aceasta se produce între un nume și determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen : „amoroasă-dulce spaimă" (*Inger și demon*), „dulce jele" (*Călin*), „De a privirei ei tiranică dulceață" (*Rime alegorice*), „Suferință tu, dureros de dulce" (*Odă*), „ochii-ți ucizător de dulci" (*Strigoii*), „dulce și fermecătoare jale" (*Scrisoarea V*), „îi răspunde codrul verde, / Fermecat și dureros" (*Lasă-ți lumea...*), (Cornul începu să sune) „fermecat și dureros" (*Făt-frumos din tei*), „ucigătoare visuri de plăcere" (*Iubind în taină*). Frecvența destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoțiile tipice ale poetului.

3. Relațiile dintre epitete

Epitetele eminesciene apar singure sau în grupuri de două, trei sau mai multe, adică perechi sau în lanț. Între epitetele astfel înșirate există relații de juxtapunere, coordonare sau subordonare. Ne vom opri un moment în fața acestor construcții:

a. Epitetele perechi sînt juxtapuse sau coordonate, adică nelegate sau legate printr-o conjuncție. Nelegate: „zîna tristă, rece" (*Lida*), „lumină blîndă, lină" (*O călărire în zori*), „ochiul ei (al lunii) mîndru, triumfal" (*Împărat și proletar*), „basme mistice, adînce" (*Epigonii*), „noaptea-i clară, luminoasă" (*Egipetul*), „ochii ei cei mari, albaștri" (*Înger și demon*), „surîsul blînd, vergin" (*Venere și Madonă*), „un zîmbet / Înecat, fermecător" (*Făt-frumos din tei*), (amintirile) „cad grele, mîngîioase" (*Singurătate*) etc.

Legate: „cîntînd vesel și ușor" (*De-aș avea...*), (femeia) „dulce și iubită" (*Care-o fi în lume...*), „amoru-mi trist și rece" (*Venere și Madonă*), „visări dulci și senine" (*ib.*), „*Daniil* cel trist și mic" (*Epigonii*), „haină de umbre și raze" (*Înger și demon*), „păr bogat și negru" (*Împărat și proletar*), „orînduiala cea crudă și nedreaptă" (*ib.*), „ochi adînci și deșperați" (*ib.*), „teiul vechi și sfînt" (*Povestea teiului*), „sînuri albe și rotunde" (*Pajul Cupidon*) etc.

Deși juxtapunerea sau coordonarea perechilor de epitete este adeseori determinată de necesitățile măsurii versului și ale ritmului, se poate observa pe alocuri și o intenție stilistică în folosirea uneia sau alteia dintre aceste două forme ale construcției. În „noaptea-i clară, luminoasă", cele două epitete au aceeași încărcătură afectivă pentru că ele notează, de fapt, același aspect al nopții sau, în tot cazul, aspecte foarte asemănătoare. În „ochii... mari, albaștri" sînt notate două însușiri, între care poetul nu poate stabili nici o gradație. Succesiunea epitetelor are, deci, în aceste exemple, caracterul unei enumerări care întregește caracterizarea unui obiect. Uneori însă al doilea epitet explică pe cel dintîi: „basme mistice, adînce", sau cel dintîi este fizic și al doilea moral, adică acesta din urmă aduce concluzia morală și oarecum apreciativă a poetului: (zîmbetul e) „înecat, fermecător", (amintirile) „cad grele, mîngîioase". În epitetele coordonate din „teiul vechi și sfînt",

„ochi adînci și desperați", este, apoi, limpede că al doilea epitet e mai puternic decît cel dintîi ; e subliniat de un sentiment mai energic al poetului. Formele construcțiilor de relație vădesc, deci, din cînd în cînd cîte o semnificație stilistică.

b. O categorie specială a perechilor de epitete, reprezentată mai ales în postume, este aceea în care primul epitet apare ca determinativ adverbial (fără flexiune după număr, gen și caz) al celui de al doilea. Exemple : „fața noastră sceptic-rece" (*Scrisoarea III*), „palid dulce soare" (*Memento mori*), „cer... adînc-albastru" (*ib.*), „fete... naltmlădioase" (*ib.*), „aspru-arcate boltiri de fereastră" (*Diamantul Nordului*), „zilele alb stinse" (*Povestea magului călător în stele*), „țapăn mort eram și fără vrere" (*Rime alegorice*), (un glas de corn) „melancolic blînd" (*ib.*), „unda-i (unui rîu) cea visător-bolnavă" (*Stam în fereastra susă*) etc.

Astfel de construcții îngăduie poetului să nuanțeze caracterizările sale în forma cea mai concisă cu putință. Dar determinarea adverbială a unui adjectiv este un procedeu al limbii germane (*hässlich grün*—urît-verde, *anmutig schön* — grațios-frumos, *gewisslich wahr* — sigur-adevărat, *freundlich ernst* — prietenos-sever etc.) și reprezintă la Eminescu o înrîurire provenind din această limbă. Poetul a renunțat cu timpul la aceste forme, pe care le-a judecat, desigur, nepotrivite cu spiritul limbii noastre.

c. Lanțurile de epitete apar în poeziile de început și de tinerețe ale lui Eminescu, ca și în postumele lui : „o flamă dulce, tainică, lină" (*Amicului F. I.*), „femeie stearpă, fără suflet, fără foc" (*Venere și Madonă*), „glas blînd, dulce, încet" (*Epigonii*), „brațe albe, moi, rotunde, parfumate" (*Noapte*), (flori) „albe, nalte, fragezi" (*Egipetul*), „tufele ce cresc verzi, adînce, dese" (*ib.*), „zîmbirea lui deșteaptă, adîncă și tăcută" (*Împărat și proletar*), „Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit" (*Memento mori*), „fața slabă, tristă, adîncită" (*Rime alegorice*), „perdele albastre, înfoiate și cu stele" (*ib.*), „O vecinicie de-amor, de viață și de nebunie" (*ib.*), „lebezi mari, albe, unduioase" (*Povestea magului călător în stele*), „pasuri modeste, line, rare" (*ib.*) etc., sau acest lanț, poate cel mai lung : „o viață-obscură, / Demonic-dulce, amoros, spasmotică, febrilă" (*Ghazel*). Numai rareori lanțurile de epitete manifestă un

sens ascendent. Ele au mai mult un caracter enumerativ sau sînt un procedeu al limbii vorbite, al acelui mod de a te exprima care încearcă mai multe cuvinte pînă nimerește pe cel just. În poeziile de maturitate, lanțul de epitete apare mai rar.

4. Epitetul, personificarea și metafora

Am arătat în mai multe locuri ale paginilor de față cum epitetele pot avea și o altă funcțiune stilistică. Astfel, substantivul în genitiv („a răsăritului averi") și substantivul în cazul prepozițional („ochi de lumină"), deși sînt niște epitete, deoarece aduc o determinare stilistică a numelui cu care se însoțesc, pot fi socotite și ca alte figuri de stil, ca niște metafore. În fine, epitetele morale ale unor termeni fizici („istovit și trist izvor") sînt produsul unor personificări. Observăm, deci, că limita dintre epitete și alte figuri de stil este curgătoare, și că, în multe cazuri, trebuie să recunoaștem determinărilor estetice ale numelor o funcțiune estetică multiplă. Revenim acum asupra acestei probleme pentru a aduce cîteva noi precizări în problema relațiilor dintre epitet și celelalte figuri de stil.

Spuneam că epitetele personificatoare sînt printre cele mai caracteristice în poezia lui Eminescu. Poetul n-a ajuns din primul moment la ele. În poeziile tinereții, personificarea naturii se face prin mijlocirea simbolurilor mitologice. În loc de a anima direct natura, prin epitetul personificator, poetul o populează cu *genii, silfi, ondine, Eol, Eros, Chloris* etc. În *Misterele nopții,* un peisaj de noapte este redat prin intermediul unor ființe mitice: „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotinde, / Cu-a ei vise de amor" etc. Epitetele nu sînt, deci, legate direct de obiectivele peisajului nocturn, ci de geniile mitice pe care poetul le folosește ca pe niște personificări intermediare ale naturii. Nu noaptea este *suspinîndă* sau *șopotindă,* ci *umbrele* și *silfii* ei. Numai cu timpul apare epitetul personificator și produce unele din accentele cele mai caracteristice ale poeziei eminesciene: „lumina blîndei lune" (*Lacul*), „Iar în păr înfiorate / Or să-ți cadă flori de tei" (*Dorința*), „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri" (*ib.*), „tînguiosul glas de clopot"

(*Călin*), „luna moale / sfiicioasă și smerită" (*ib.*), „Tristă-i firea, iară vîntul sperios vo creangă farmă" (*ib.*), „Ele (izvoarele) trec cu harnici unde" (*ib.*), „Apa sună somnoroasă" (*Freamăt de codru*), „văile pline de somn" (*Memento mori*), „noaptea bătrînă, ursuză, voinică" (*Povestirea magului călător în stele*) etc.

Am avut prilejul să indicăm mai mult epitetele cu valoare metaforică. Nu putem dezvolta aici teoria generală a metaforei, dar, reținînd esențialul ei, se poate spune că metafora este figura de stil care identifică două obiecte în scopul de a mijloci reprezentarea și simțirea mai vie a unuia din ele. La baza metaforei stă, deci, comparația dintre cele două obiecte a căror sinteză o obține metafora. S-a spus, cu drept cuvînt, că o metaforă este o comparație din care lipsește elementul gramatical care mijlocește apropierea dintre cei doi termeni ai ei: *ca, precum, întocmai ca, asemenea cu* etc. Dacă însă metafora apropie expresia a două obiecte diferite, se înțelege, atunci, că unul dintre ele poate apărea ca atributul celuilalt și că, prin urmare, limita dintre metaforă și epitet este uneori destul de imprecisă. Aceasta nu înseamnă însă că toate metaforele sînt și epitete, deoarece există metafore care se realizează, după cum ne propunem s-o arătăm altă dată, prin alte mijloace gramaticale decît cele ale complinirii atributive sau modale. Există metafore care sînt fraze întregi, și nu numai compliniri într-o frază.

Dacă însă metaforele presupun comparația, nu se cuvine, oare, a trece în rîndul lor și epitetele personificatoare? Personificarea presupune, de asemenea, o comparație în procesul mental al celui care o formează. Cine spune: istovit și trist izvor, sau: vîntul sperios — a stabilit o comparație între izvor (sau vînt) și o ființă animată, capabilă de emoții și sentimente, apoi le-a atribuit pe acestea din urmă vîntului sau izvorului. Menținem cu toate acestea deosebirea dintre epitete-personificatoare și epitete-metafore, deoarece în primul caz atribuim obiectelor fizice o calitate morală, pe cînd în cel de al doilea stabilim identitatea dintre două obiecte (dintre care unul poate fi fizic, și celălalt — moral). Din această pricină epitetele-metafore sînt substantive ca și numele pe care le determină: „cugetările regine" (*Epigonii*), „stelele proroace" (*Scrisoarea IV*), „flori virgine" (*Memento*

mori), „zile copile" (*ib.*), „lumina (lunii) fecioară" (*Scrisoarea I*) etc.

Se întîmplă însă că substantivul determinant să treacă în locul numelui determinat și acesta să ia locul atributului, așa, de pildă, în „popoare de gînduri" (*Memento mori*). Poetul a vrut să spună că mulțimea gîndurilor e atît de mare, încît ele ar putea fi asemănate cu un popor întreg. „Popoare" a fost, deci, la început, un atribut, dar trecînd acest cuvînt în locul substantivului poetul a suprimat urma acțiunii inițiale de atribuire și a creat o unitate sintetică nouă, adică nu ne-a dat un epitet-metaforă, ci o metaforă propriu-zisă sau plină. Căci există o deosebire între aceste două categorii : în epitetul-metaforă simțim actul atribuirii unei calități la un obiect ; în metafora plină atribuirea și semnul ei gramatical dispar, poetul punîndu-ne în față un obiect sintetic nou, produsul fanteziei sale. Legătura dintre determinant și numele său e mai slabă în epitetul-metaforă, mai puternică în metafora plină. Epitetul-metaforă stabilește o relație între două realități, metafora plină produce identificarea lor. Eminescu a utilizat foarte deseori și aceste din urmă mijloace, dar studiul lor necesită o expunere specială.

D. EMINESCU ÎN TIMP

Stabilirea categoriilor gramaticale și estetice ale epitetului eminescian ne-a scos de mai multe ori în față unele deosebiri dintre creațiile de început și de tinerețe, și cele de maturitate ale poetului. Este necesar să considerăm din nou aceste deosebiri, să le completăm și să le precizăm, stabilind sensul dezvoltării poetului : Eminescu în timp.

I. SCUTURAREA PODOABELOR

Am arătat (C I 3 c) că în cele dintîi poezii ale sale, Eminescu anină cîte un epitet de aproape fiecare element al frazei. În prima sa perioadă întîmpinăm adică ceea ce s-ar putea numi *epitetul obligator*. Mai tîrziu, poetul renunță la prea marea abundență a epitetelor și, uneori, le înlătură aproape cu totul. Constatarea poate fi precizată.

Am ales, în acest scop, cinci poezii ale începuturilor : *Misterele nopții, Frumoasă-i..., Din străinătate, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie, Horia.* Iată începutul *Misterelor nopții :* „Cînd din stele auroase / Noaptea vine-ncetișor / Cu-a ei umbre suspinînde, / Cu-a ei silfe șopotinde, / Cu-a ei vise de amor ; // Cîte inimi în plăcere / Îi resaltă ușurel ! / Dar pe cîte dureroase / Cîntu-i mistic le apasă, / Cîntu-i blînd, încetinel" etc. Iată și începutul poeziei *Frumoasă-i... :* „În lacul cel verde și lin / Resfrînge-se cerul senin, / Cu norii cei albi de argint, / Cu soarele nori sfîșiind. / Dumbrava cea verde pe mal / S-oglindă în umedul val, / O stîncă stîrpită de ger / Înalț-a ei frunte spre cer. / Pe stînca sfărîmată mă sui / Gîndirilor aripi le pui : / De-acolo cu ochiul uimit / Eu caut colo-n răsărit / Și caut cu sufletul dus / La cerul pierdut în apus" etc. După cum se vede, aproape fiecare din cuvintele determinabile ale acestor strofe este însoțit de cîte un determinant estetic, adică de cîte un epitet. În *Misterele nopții* am numărat 35 de substantive și verbe determinate (prin atribute sau complemente epitetice) și 7 cuvinte nominale nedeterminate. Procentul cuvintelor care primesc un epitet este, deci, de 83% din numărul cuvintelor determinabile (35+7). În *Frumoasă-i...*, găsim 35 de cuvinte determinate estetic și 11 nedeterminate, adică 76% cuvinte însoțite de un epitet. În *Din străinătate,* 46 de cuvinte cu epitet și 19 fără, deci 70,7% determinate estetic. În *Horia,* din 48 de cuvinte determinabile, 24 au epitete, deci 50%. Procentul epitetelor variază, prin urmare, în poeziile cercetate, între 83% și 50%. Numărul epitetelor rămîne destul de mare în toată această grupă de poezii.

Pe măsură ce Eminescu înaintează în timp, epitetele sale devin mai rare. Desigur, atunci cînd întîmpinăm invectiva satirică (de pildă în *Scrisoarea III*) sau un pastel (ca într-o parte a poemului *Călin*), epitetele se înmulțesc în acord cu genul abordat. Dar printre poeziile maturității, în special în cele ulterioare *Luceafărului,* există poezii cu caracter erotic sau descriptiv, deci analoage celor mai încărcate cu epitete din epoca începuturilor, care folosesc cu mare economie epitetul sau îl înlătură aproape cu totul. În *Cînd amintirile...* poetul intervine numai de patru ori cu epitetele sale : „drumul lung și cunoscut", „arbori răsfirați", „blînda lună", „ochii... dulci și galeși" ; de trei ori în *Ce*

e amorul?: „un cuvînt / Șoptit pe jumătate... / ...o dulce strîngere de mîni", „un pas făcut alene" ; o singură dată în *Și dacă...:* „încet să te apropii" ; două epitete ca nume predicative în *De-or trece anii...:* „al ei glas e armonie", „În taina farmecelor sale / E-un «nu știu ce» și-un «nu știu cum»" ; o intervenție epitetică, în lanț, în doina *Ce te legeni...:* „Trec în stoluri rîndunele" / „Și mă lasă pustiit, / Veștejit și amorțit / Și cu doru-mi singurel", un singur epitet, generalizator, în *La mijloc de codru...:* „trestia înaltă".

În loc ca poetul să lege cîte un epitet de aproape fiecare din cuvintele determinabile, așa cum ar fi făcut la începuturile sale, Eminescu intervine cu caracterizările epitetului numai din cînd în cînd, dar cu atît mai multă eficiență poetică. Strofe întregi cu puternic cuprins emoțional, situații sentimentale și evocări de natură vorbesc prin ele însele, fără intervenția caracterizatoare a poetului prin epitet : „Putut-au oare-atîta dor / În noapte să se stingă, / Cînd valurile de izvor / N-au încetat să plîngă" (*Cînd amintirile...*) „Și dacă luna bate-n lunci / Și tremură pe lacuri, / Totuși îmi pare că de-atunci / Sunt veacuri" (*Adio*), „Și dacă stele bat în lac / Adîncu-i luminîndu-l / E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninîndu-mi gîndul" (*Și dacă...*) etc. Dar cînd în aceste evocări pline de sobrietate apare epitetul, el răsună ca un prelung ecou. Relativa lor raritate în poeziile maturității acordă epitetelor eminesciene o valoare și o greutate deosebită. E caracteristic faptul că în grupa acestor poezii epitetul apare, deseori, la sfîrșitul strofelor sau al poeziei, ca și cum în el s-ar concentra esența și oarecum concluzia dezvoltării lirice anterioare. În locul epitetului obligator întîmpinăm astfel epitetul necesar : „Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii, / Pentru-un atît de sfînt noroc / Străbătător durerii" (*S-a dus amorul...*), „Putut-au oare-atîta dor / În noapte să se stingă, / Cînd valurile...", „Cînd luna...", „Cînd ochii tăi, tot încă mari, / Se uită dulci și galeși ?" (*Cînd amintirile...*), „Căci astăzi dacă mai ascult / Nimicurile-aceste, / Îmi pare-o veche, de demult / Poveste" (*Adio*), „Căci azi le semeni tuturor / La umblet și la port, / Și te privesc nepăsător, / C-un rece ochi de mort" (*Pe lîngă plopii fără soț...*), „Luceferii de foc / Privi-vor din cetini / Mormînt făr' de noroc / Și fără prieteni" (*Iar cînd voi fi pămînt*).

Într-o lungă epocă a trecutului ei, poezia a întrebuințat epitetul ca pe o podoabă. Expunerea poetică a fost pentru lunga tradiție retorică a clasicismului vorbirea ornată, bogată în epitete. Eminescu ajunge să scuture podoabele. Rezerva maturității lui în folosirea epitetului amintește vorba lui Goethe: „după cum știe să se limiteze se cunoaște meșterul“ [1].

II. DESCHIDEREA CĂTRE LUME

Am amintit mai sus (C II 1 a) faptul că, înaintînd în timp, Eminescu renunță în mare măsură la epitetul apreciativ. Primele lui poezii folosesc adeseori imprecația și apostrofa, și odată cu acestea epitetele apreciative: „geniul mare“, „geniul nalt și mare“, „umbra măreață“, „falnica zburare“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „zile fără nori“, „dulce liniștire“, „visuri fericite“ (*Din străinătate*), „femeie stearpă, fără suflet, fără foc“, „bolnavă beție“, „ochirile-ți murdare“, „-nvinuirea / A fost crudă și nedreaptă“ (*Venere și Madonă*) etc. Desigur, poetul nu folosește acum numai epitetul apreciativ. Dar, cînd dorește să evoce un aspect exterior, el îi atașează mai ales un epitet moral.

Dăm numai cîteva exemple: „-ntoană tainic“, „lacrimă duioasă“, „cînturi tînguioase“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „poetic labirint“, (colibele) „cu un aer de pace“, „poetice șoptiri“, „zilele-mi copile și albe“ (*Din străinătate*), „cîntu-i mistic“, „cîntu-i blînd“ (*Misterele nopții*) etc. Există în această grupă de poezii și epitete fizice, dar cu o slabă putere de evocare și aparținînd fondului de epitete stereotipe ale epocii: „suspine armonioase“(*La mormîntul lui Aron Pumnul*) (cp. Alecsandri: „armonioase șoapte“ [2] — *O noapte la țară*, în *Lăcrimioare*), (cristalul) „pîrăului de-argint“ (*Din străinătate*) (cp. Bolintineanu: „rîuri argintii“ — *La țară*, în *Reverii*), „melodica șoptire“ (*Din străinătate*) (cp. Alecsandri: „cîntec melodios“ — *Barcarola venețiană*, în *Lăcri-*

[1] *„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“ (Natur und Kunst).*

[2] Dăm pentru fiecare apropiere cîte un singur exemplu din multele care s-ar putea cita.

mioare), „noaptea vine-ncetişor" (*Misterele nopţii*) (cp. Alecsandri : „adormind încetişor" — *Dulce înger*, în *Lăcrimioare*), „Stele aurie" (*Misterele nopţii*) (cp. Alecsandri : „o rază aurită" — *O noapte la Alhambra*, în *Mărgăritărele*, şi Bolintineanu : „o rază, dulce-aurită" — *Fecioara dimineţii*, în *Reverii*), „sînu-i de crin" (*ib.*) (cp. Alecsandri : „piciorul ei de crin" — *Dulce înger*, în *Lăcrimioare*), „zori de rubin" (*ib.*) (cp. Bolintineanu : „Soarele se culcă în aburi de rubin" — *Peştera muştelor*, în *Basme*), „buza-ţi purpurie" (*Amorul unei marmure*) (cp. Bolintineanu : „chip purpurat" — *Fata din dafin*, în Basme) etc.

După 1870 începe procesul de constituire a epitetului tipic eminescian. Epitetele stereotipe dobîndesc valori noi (cp. C II 2 c). Numărul epitetelor apreciative scade, deşi nu dispare niciodată cu totul. În epoca de maturitate a poetului el lipseşte dintr-o lungă serie de poezii. Nu-l mai întîlnim nici în *Lacul*, nici în *Povestea codrului*, nici în *Singurătate*, nici în *O, rămîi*, *Pe aceeaşi ulicioară*, *De cîte ori, iubito...*, *Sonet I*, *Freamăt de codru*. Abia dacă aflăm un epitet al aprecierii în *Dorinţa* („vis ferice") şi în *Departe sunt de tine* („viaţa-mi lipsită de noroc"). Dacă studiem epitetele acestor bucăţi găsim, mai ales, speţa lor evocatoare şi varietatea fizică şi individuală a acesteia (cf. C II 2 c): „lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr" (*Lacul*), „izvorul ce răsare sub un tei", „albele izvoare", „cerbi cu coarne rămuroase" (*Povestea codrului*), „umblă şoarecii furiş" (prin cărţile în vrafuri), „soareci, cu uşor măruntul mers" (*Singurătate*), „Ah, subţire şi gingaşe / Tu păşeai încet, încet" (*Pe aceeaşi ulicioară...*), „grele picuri", „roase plicuri", „un moale pas abia atins de scînduri", „mîini subţiri şi reci" (*Sonet I*), (Apa se azvîrle) „în valuri sperioase" etc. Acest epitet din urmă are un caracter moral-personificator, ca şi „singuratece izvoare", „blînda batere de vînt" din *Dorinţa*, unde însă „izvorul care tremură pe prund", ca şi „Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braţ încet să-l culci" conţin epitete fizice şi individuale deopotrivă cu toate celelalte pe care le-am notat mai înainte. Viziunea lumii exterioare în *Călin* obţine cele mai multe succese ale ei. De atunci încolo, oricare ar fi revenirea la celelalte speţe ale epitetului, varietatea lor fizică şi cu putere de caracterizare individuală va fi mereu prezentă în poezia lui

Eminescu, dovedind necontenit atenţia şi agerimea simţurilor, deschiderea lor către lume.

Interesant este de urmărit în ce chip e redată aceeaşi impresie de natură în poeziile tinereţii şi mai tîrziu. Astfel, pentru un efect de lună, poetul găseşte în *Misterele nopţii* versul „Cînd pe bolta brună tremură Selene", în timp ce în *Luceafărul* efectul va fi evocat prin „Răsare luna liniştit / Şi tremurînd din apă". Pentru sunetele apei se poate compara „melodica şoptire a rîului" (*Din străinătate*) cu „Apa sună somnoroasă" (*Freamăt de codru*); pentru lucirea apei: „cristalul pîrăului de-argint" (*Din străinătate*) cu: „izvoare zdrumicate peste pietre licurind" (*Călin*); o adiere produce mai întîi: „zefiri cu aripi de flori" (*Frumoasă-i*); apoi: „vîntul sperios vo creangă farmă" (*Călin*).

Individualizarea viziunii, ca şi rolul pe care îl joacă în general epitetul evocator şi varietatea lui fizică, apar limpede din astfel de alcătuiri. Aceeaşi concluzie se impune aceluia ce urmăreşte munca de atelier a lui Eminescu, aşa cum rezultă din variantele stabilite de Perpessicius în ediţia lui critică. Astfel, într-o variantă a baladei lirice *Făt-frumos din tei*, anterioară formei definitive, există strofa: (luna) „Zugrăveşte umbre negre / Pe cîmp alb ca de zăpadă / Şi mereu ea le lungeşte, / Şi suind în cer le mută, / Parcă faţa-i cuvioasă e cu ceară învăscută." Varianta definitivă păstrează imagini din primele versuri, susţinute de epitetul fizic, dar renunţă la versurile care cuprind epitetul moral şi apreciativ din: „faţa cuvioasă". Tot astfel, în *Melancolie*, forma mai veche a poemului conţinea distihul: „Şi prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori, / Trece-o suflare sfîntă cu aripe răcori." [1] „Suflare sfîntă" dispare din *Melancolia* pe care o citim azi. În prima redacţie a *Dorinţei* există, în evocarea pădurii, amănuntul „cuvioase viorele", eliminat mai tîrziu. De asemenea, tot acolo, „Capul tău bălai şi tînăr" devine „Fruntea albă-n părul galben". În *Strigoii*, poetul înlătură multe dintre aprecierile şi caracterizările morale ale primelor versiuni. Astfel, n-au mai rămas versurile: „Acum o melodie de-amor şi voluptate, / Acuma la ureche-i

[1] Pentru „răcori" ca adjectiv, v. şi: „Şi în urmă din izvoare timpi răcori şi clari răsar" (*Memento mori*), „Cînd valuri lovesc ţărmii cu spumele răcori" (*Povestea magului călător în stele*).

un cîntec vechi străbate, / Cuvinte nenţelese şi jale de mormînt". Din cele două versuri: „Arald, ce însemnează pe tine negrul port? / Arald, de ce îţi place ce altora li-i chin?" poetul suprimă pe cel din urmă, desigur din pricina caracterului său abstract-moral. În a treia parte a *Strigoilor*, strofa a unsprezecea, care începe cu versul evocator: „Miroase-adormitoare văzduhul îl îngreun" lipseşte din prima variantă, dar apare în cea de a doua, cu deosebirea că versul „Prin frunze el (vîntul) şopteşte cîntări aeriene" devine în varianta ultimă şi definitivă: „Prin frunze aiurează şoptirile-i alene" — o schimbare obţinută nu numai prin înlocuirea verbului, dar şi prin a legăturii de cuvinte „cîntări aeriene" cu „şoptirile-i alene", unde epitetul este mai precis şi mai corect.

Studiul complet al variantelor eminesciene, care aşteaptă încă a fi întreprins, ar putea da rezultatele cele mai instructive în legătură cu tendinţele estetice ale poetului. Alăturarea variantelor ar înfăţişa, în fiecare moment, lupta dintre vechea şi noua lui tehnică poetică, dintre aceea care îi pune la îndemînă prima şi cea mai lesnicioasă soluţie şi aceea care îl constrînge să caute valori poetice noi. Dialectica creaţiei eminesciene ar apărea cu multă claritate din comparaţia variantelor. Din puţinele exemple pe care le-am spicuit din munca de atelier a lui Eminescu, ca şi din tot ce precede, se impune o încheiere: deschiderea către lume, atenţia pentru realitatea fizică şi materială, pentru toate nuanţele lumii percepute prin simţuri — exprimă una din tendinţele dezvoltării în timp a liricii eminesciene.

III. EPITETE FRECVENTE ŞI CARACTERISTICE

Expunerea de faţă a înfăţişat multe dintre epitetele poeziei eminesciene, sistematizîndu-le după categoriile lor gramaticale şi estetice, şi după fazele acestei poezii. Am arătat (C II 2 b şi C II) că unele din aceste epitete proveneau din tradiţia literară; ele se găsesc în lirica înaintaşilor, dar poetul le-a îmbogăţit cu valori noi. Am amintit numai cîteva dintre aceste epitete ale epocii: cele coloristice: *alb* şi *verde;* apoi epitetele morale sau cu întrebuinţare metaforică morală: *blînd, dulce, jalnic, lin, uşor, tainic.* În

afară de faptul că poetul înnoiește aceste epitete stereotipe, mai trebuie amintită împrejurarea că marea lor frecvență contribuie să creeze atmosfera particulară a poeziei eminesciene. Cînd încercăm să ne reprezentăm această atmosferă, reprezentarea noastră nu se poate exprima altfel decît recurgînd la epitetele mai sus-amintite. Dar pe lîngă acestea, se pot semnala, în poezia lui Eminescu, o serie de alte epitete, a căror frecvență completează atmosfera și impresia generală care se desprinde din acestă poezie precum :

amar — „amara mîngîiere“ [1] (*Amorul unei marmure*), „plînge amar“ (*Speranța*), „glas... amar“ (*La o artistă*), „lira mea amară“ (*Cînd privești oglinda mării*), „Un plîns amar mă-neacă“ (*Strigoii*), „Vîntul geme prin codri cu amar“ (*ib.*) etc. ;

duios — „lacrimă duioasă“ (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „dezmiardă duios“ (*Ondina*), „murmur duios de ape“ (*Făt-frumos din tei*), „Ochi mari... duioși plutind“ (*ib.*), „viers duios de foc“ (*Călin*), „piept duios de mire“ (*ib.*), „glas duios și slab“ (*Strigoii*), „firul duioaselor povești“ (*Departe sunt de tine*), „duioasele mistere“ (*Iubind în taină*), „umbra duioaselor dureri“ (*Din valurile vremii*), „duiosu-i vers“ (*Rugăciunea unui dac*), „duiosu-i vis“ (*Nu mă-nțelegi*) etc. ;

falnic — „falnica zburare“ (a umbrei lui Aron Pumnul) (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „falnică cunună“ (*La Heliade*), (Horia) „falnic stă călare“ (*Horia*), „în urma lor (a dușmanilor) se-ntinde falnic armia română“ (*Scrisoarea III*), „umbra arborelui falnic“ (*ib.*), „umbra falnicelor bolți“ (*Luceafărul*) etc. ;

fantastic, feeric, himeric, misterios, cu magie — „fantastic purpur“ (*O călărire în zori*), „visări misterioase“ (*Din străinătate*), „un murmur feeric“ (*Ondina*), „raze... ce-nconjoară cu magie“ (*Venere și Madonă*), „Fantastic pare-a crește“ (bătrînul) (*Strigoii*), „poveștile... feerici“ (*Melancolie*), „universul cel himeric“ (*Scrisoarea I*), „fantasticele-i dungi“ (ale umbrei) (*Scrisoarea V*), „misterioase dungi“ (*ib.*), „vis misterios“ (*S-a dus amorul...*) etc. ;

---

[1] Exemplele care urmează aici, ca și în diferitele paragrafe anterioare, au o simplă valoare ilustrativă, și nu aceea a unor statistici complete.

fermecat, de farmec, fermecător — „izvorul fermecat" (*Făt-frumos din tei*), „un zîmbet înecat, fermecător (*ib.*), (Cornul începu să sune) „fermecat și dureros" (*ib.*), „Să plutim cuprinși de farmec" (*Lacul*), „unda fermecată" (*Crăiasa din povești*), „sărutul fermecat" (*Călin*), (Codrul răspunde) „fermecat și dureros" (*Lasă-ți lumea*) etc. ;

încet — „Netezești încet și lenеș fruntea mea cea liniștită" (*Noaptea*), „glas blînd, duios, încet" (*Epigonii*), „încet, adînc răsună cîntările de clerici" (*Strigoii*), (Cornul sună) „mai încet, tot mai încet" (*Peste vîrfuri*), „Și-ncet să te apropii" (*Și dacă ramuri...*) etc. ;

luciu, lucind, lucitor — „apele lucitoare" (*La Bucovina*), „lucii picături de smoală" (*Înger și demon*), „arme lucitoare" (*Împărat și proletar*), „un luciu văl" (*Melancolie*), „zale lucii" (*Scrisoarea III*), „coifuri lucitoare" (*ib.*), „lucii geamuri" (*Scrisoarea IV*) ;

mîndru — „floare mîndră" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „mîndru diadem de stele" (*Epigonii*), „ochiul ei (al lunii) mîndru, triumfal" (*Împărat și proletar*), „mîndra coamă" (a calului) (*Făt-frumos din tei*), „mauzoleul mîndru" (*Melancolie*), „mîndru idol" (*Călin*), „mîndrul întuneric" (*ib.*), „mîndrul soare" (*ib.*), „mîndre nopți cu lună" (*Strigoii*), „anii mîndri" (*Despărțire*), „umbre mîndre din povești" (*Scrisoarea V*), „visu-i mîndru" (*ib.*), „mîndră-n toate cele" (*Luceafărul*), „un mîndru tînăr" (*ib.*), „un mîndru chip" (*ib.*), „să răsari (Cătălina) / Mai mîndră decît ele (stelele) (*ib.*), „Dar ce frumoasă se făcu / Și mîndră" (*ib.*), „mîndra lună" (*Somnoroase păsărele*), „Ea trece mîndră la vînat" (*Diana*), „ochiul tău cel mîndru" (*Nu mă-nțelegi*) etc. ;

rece — „ale mării unde reci" (*Cine-i ?*), „luna rece" (*Prin nopți tăcute*), „ceața... rece" (*Ondina*), „zîna tristă, rece" (*Lida*), „zîmbetu-vă rece" (al mulțimilor) (*Împărat și proletar*), „îmbrățișări de brațe reci" (*Atît de fragedă...*), „mîini subțiri și reci" (*Departe sunt de tine*), (*Sonet I*), „mînă rece" (*Sonet II*), „mîna ei cea rece" (*S-a dus amorul...*) „neguri reci" (*Sonet III*), „zidurile reci" (*Despărțire*), „fața noastră sceptic-rece" (*Scrisoarea III*), „luceferii ce tremur-așa reci prin negre cetini" (*Scrisoarea IV*), „ea-i rece și cu toane" (*ib.*), „rece și cochetă" (*ib.*), „Aspru, rece, sună cîntul" (*ib.*), „raza ochilor ei reci" (*Scrisoarea V*), „recile scîntei" (ale Luceafărului) (*Luceafărul*), „farmecul luminii

reci" (*ib.*), „în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece" (*ib.*), „brațe reci" (*Pe lîngă plopii fără soț*), (un) „rece ochi de mort" (*ib*), „recea cumpăn-a gîndirii" (*Glossă*) etc. ;

senin — „pleiada senină" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „lumea senină" (*Cînd privești oglinda mării*), „tăcere senină" (*Ondina*), „ochiul tău senin" (*ib.*), „cerul senin" (*Frumoasă-i*), „fața ta senină" (*Amorul unei marmure*), „aripi senine" (ale unui înger) (*Care-o fi în lume...*), „visări dulci și senine" (*Epigonii*), „bolta cea senină" (*Floare albastră*), „razele senine" (ale Luceafărului) (*Luceafărul*), „raza ochiului senin" (*ib.*), „ochiul tău senin" (*Mai am un singur dor*) etc. ;

sfînt (sînt) — „mînăstirea... cu icoane sînte" (*Care-o fi în lume...*), „femeie sîntă și frumoasă" (*ib.*), „sfinte firi vizionare" (*Epigonii*), „un zîmbet trist și sfînt" (*Strigoii*), „chip frumos și sfînt" (al crăiesei) (*ib.*), „ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm" (*Sonet II*), „sfîntul mormînt" (O, *mamă...*), „teiul sfînt și dulce" (*ib.*), „farmec sfînt" (*Luceafărul*), (*Pe lîngă plopii fără soț...*), „sfînt noroc" (al iubirii) (*S-a dus amorul...*), „teiul sfînt" (*Mai am un singur dor*), „Luna... trece... sfîntă și clară" (*Sara pe deal*), „Dorul meu e-atîta... de sfînt" (*Nu mă înțelegi*) etc. ;

tînăr, june, copil — „copila-mi murmurare" (*Din străinătate*), „jocurile-mi june" (*ib.*), „fruntea-i copilă" (a prunculuî) (*Speranța*), „tinere flori" (*Frumoasă-i*), „inimi mari, tinere" (*Epigonii*), „trandafiri aruncă tineri" (*Crăiasa din povești*), „suflet tînăr" (*Călin*), „ochii tineri" (*ib.*), (*Scrisoarea V*), „tinere ramuri" (*Mai am un singur dor*) etc. ;

trist — „tristă lăcrimare" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „trist mormîntul tău" (*ib.*), „zîna tristă" (*Lida*), „inima mea tristă" (*Din străinătate*), „fruntea mea cea tristă" (*Noaptea*), „fruntea tristă" (*Inger și demon*), „conture triste" (ale unei ruini) (*Melancolie*), „triștii ochi" (*Călin*), „tristă-i firea" (*ib.*), „privește trist" (*ib.*), „Pătrunde trist cu raze reci" (*Luceafărul*), (Luceafărul) „vine trist și gînditor" (*ib.*), „nepăsare tristă" (*Odă — în metru antic*), „triste zidiri de țintirim" (O, *mamă...*), „ochii-mi triști" (*Te duci*), „un istovit și trist izvor" (*ib.*) etc.

Cromatica eminesciană, pentru care am amintit atunci cînd a fost vorba de epitetele stereotipe doar pe : *alb* și *verde*, mai prezintă cu mare frecvență și pe : *albastru* —

„fluturi albaştri" (*Frumoasă-i*), „flori... albastre" (*Egipetul*), „ochii ei cei mari, albaştri" (*Înger şi demon*), „ochii ei albaştri" (*Crăiasa din poveşti*), „Se nalţă-n sus albastră" (o flacără) (*Strigoii*), „fluturi mici albaştri" (*Călin*), „flori albastre" (*ib.*), „noaptea lor albastră" (*ib.*), „seninul cer albastru" (*ib.*), „mormînt albastru" (*Melancolie*), „lacul codrilor albaştri" (*Lacul*), „lacul cel albastru" (*ib.*), „izvoarele albastre" (*Scrisoarea IV*), „înălţimile albastre" (*Lasă-ţi lumea*), „depărtări albastre" (*La steaua*) etc. ;

argintiu, argintos, de argint — „norii cei albi de argint" (*Frumoasă-i*), „umbră de-argint strălucită" (*Mortua est !*), „poduri de-argint" (*ib.*), „a pădurii de argint" (*Călin*), „nisipuri argintoase" (*Egipetul*), „pînze argintie" (*Melancolie*), „luna argintie" (*Crăiasa din poveşti*), „pulbere argintoasă" (*Scrisoarea IV*), „florile-argintii" (*Luceafărul*) etc. ;

galben, gălbui, îngălbenit — „galbena ei faţă" (a lunii) (*Horia*), (Mînăstirea) „cu icoane... îngălbenite" (*Care-o fi în lume*), „maluri gălbii" (*Egipetul*), „oglinda-i (a Nilului) galben-clară" (*ib.*), „lumini îngălbenite" (*Înger şi demon*), „galbenele file" (*Scrisoarea I*), (*Scrisoarea II*) „părul-i galben" (*Crăiasa din poveşti*), „părul galben" (*Dorinţa*), „nuferi galbeni" (*Lacul*) etc. ;

de marmură, marmoreu[1] — „marmoreele braţe" (*Luceafărul*), „cu braţele de marmur" (*Din valurile vremii*), (*Apari să dai lumină*), „Pe murii albi marmorei s-urc pilastre" (*În căutarea Şeherezadei*), „Cu marmura cea albă să nu te mai asameni" (*Nu mă-nţelegi*) etc. ;

negru — „talazurile negre" (*La Heliade*), „ochi negri" (*Veneră şi Madonă*), „păr bogat şi negru" (*Împărat şi proletar*), „oglinzi de marmuri negre" (*Strigoii*), „zid de marmur negru" (*ib.*), „dom de marmur negru" (*ib.*), „negrul port" (*ib.*), „cal negru" (*Făt-frumos din tei*), „umbre negre" (*ib.*), „plete negre" (*Călin*), „negrele-i corăbii" (ale mării) (*Scrisoarea I*), „Corăbii negre" (*Luceafărul*), „munţii negri" (*Scrisoarea III*), „codrul negru" (*Somnoroase păsărele*), „negrul castel" (*Luceafărul*), „negru giulgiu" (*ib.*), „negre, vechi zidiri" (*Singurătate*), „neagră umbră" (*Despărţire*), „cripta neagră" (*O, mamă...*) etc. ;

[1] Am reţinut epitetul : de marmură, marmoreu — numai atunci cînd pare a indica culoarea. Epitetul acesta joacă un rol important în comparaţiile şi metaforele eminesciene.

sur — „piatră sură" (*Inger și demon*), „cenușă sură" (*Strigoii*), „pietre sure" (*Călin*), „apa sură" (*ib.*), „sure văi de chaos" (*Scrisoarea I*) etc. ;

vînăt, învinețit, vioriu — „buza învinețită" (*Venere și Madonă*), „buzele-i lipite, ce vinete îi sunt" (*Strigoii*), „ușoara-nvinețire (*Călin*), „fum vînăt de tămîie" (*Făt-frumos din tei*), „zăpada viorie din obrajii tăi subțiri" (*Călin*), „un vînăt giulgi" (*Luceafărul*), „vioriul glob al lampei" (*Scrisoarea IV*) etc.

În lunga listă a epitetelor eminesciene cu mare frecvență există epitetele apreciative și evocatoare, morale și fizice. Toate se leagă între ele și întregesc atmosfera proprie a liricii eminesciene. Printre aceste epitete, poezia și graiul popular dau pe : *mîndru*, cu înțelesul de : *frumos, arătos, atrăgător*. Influența basmului popular și viziunea feerică a realității impun pe : *fantastic, feeric, himeric, misterios, tainic*. Admirația pentru ceea ce este eroic provoacă pe : *falnic*. Poetul e sensibil la sentimentele și emoțiile iubirii pentru tot ce cucerește sufletul său prin calități ca : *blînd, duios, dulce, sfînt, senin*. Marea lui sensibilitate îl deschide emoțiilor depresive, provocate de ceea ce este : *jalnic, amar, rece, trist*. În viziunea realității feerice selectează mai cu seamă impresiile care se opun materialității greoaie, ceea ce este grațios și pur, adică ceea ce este : *ușor, lin, luciu, încet, tînăr*. Albul și negrul introduc un contrast puternic. Dar între ele preferă culorile reci sau stinse : *verde, albastru, argintiu, sur, vînăt*. Galbenul el însuși este mai mult ceea ce e îngălbenit.

Realitatea văzută și simțită de Eminescu se constituie din toate aceste însușiri. Poetul a dat epitetelor sale o putere de sugestie și caracterizare atît de mare încît ele continuă a suna „eminescian" atunci cînd le întîmpinăm la unii dintre urmașii săi.

Printre epitetele frecvente ale poeziei lui Eminescu, amintite mai sus, am omis trei epitete de o importanță deosebită, și anume : *adînc, vechi, etern*. Importanța lor provine din mai multe motive : 1. pentru că apar printre cele mai dese, 2. pentru că aparțin mai cu seamă epocii de maturitate a poetului, 3. pentru că prezintă o anumită asemănare de înțeles între ele, 4. pentru că exprimă un aspect

de seamă din concepția de viață a poetului și precizează locul lui în dezvoltarea mai nouă a societății românești.

Adînc, profund (adîncit) este la Eminescu un epitet care caracterizează fie 1. dimensiunile fizice ale naturii, fie 2. expresia figurii omenești sau ale altor manifestări expresive ale omului, de pildă: *glasul lui*, fie 3. o anumită calitate a sentimentelor umane.

Iată exemplele: 1. „adîncile ape" (*De-oi adormi*), „Adînca mare" (*Adînca mare*), „genunea cea adîncă" (*Scrisoarea IV*), „adîncul mormînt" (*Auzi prin frunzi uscate*), „undele... profunde" (*Cînd crivățul cu iarna*), „Rîu (l) în adînc suspină" (*Memento mori*), „adîncile dumbrave" (*ib.*), (ale) „codrului adînci cîntări" (*ib.*), „codri adînci și întunecoși" (*ib.*), (vulcanii) „reped adînc în cer" (lava) (*ib.*);

2. „zîmbirea lui (a împăratului) deșteaptă, adîncă și tăcută" (*Împărat și proletar*), „Cezarul trece palid, în gînduri adîncit" (*ib.*), „adîncii ochi" (*Călin*), „ochii... / Lucesc adînc, himeric" (*Luceafărul*), „noaptea lui adîncă" (a ochiului) (*ib.*), „Te asamăn unui prinț, / Ce se uit-adînc în ape" (*O, rămîi*), „raza lor adîncă" (*Memento mori*), „chipuri mohorîte cu-adînci și slabe fețe" (*Ta twam asi*), metaforic: „cu glas adînc" (*Veneția*), „adîncul glas de aramă" (*Strigoii*), „glasul de tunet adînc" (*Povestea magului călător în stele*), „Al despărțirii ceas / Adînc vibră" (*Eu număr, ah, plîngînd*);

3. „mulțumire adîncă" (*Inger și demon*), „Jalea mea adîncă" (*S-a dus amorul...*), „Dorul meu e-atîta de-adînc" (*Nu mă înțelegi*), „nu știi a ta apropiere / Cum inima-mi de-adînc o liniștește" (*Sonet II*) (Inima) „Tresare-adînc la întristarea ta" (*Iubitei*), „Ca să fii domn, se cade să-i iei adînc pe oameni" (*Gemenii*) etc.

Vechi (învechit, antic) este ceea ce e bătrîn, ce are o vîrstă mare, ce datează din timpuri imemoriale, din străbuni. Eminescu aplică acest epitet oamenilor și manifestărilor lor, naturii și lucrurilor: „antică fruntea ta" (*La mormîntul lui Aron Pumnul*), „zidurile antice" (*Egipetul*), „antica lor trufie" (a zidurilor) (*ib.*), „mîna cea veche a-nvățaților mireni" (*Epigonii*), „piramidele-nvechite" (*Floare albastră*), „corăbii învechite" (*Împărat și proletar*), „turnul nalt și vechi" (*Făt-frumos din tei*), „străvechii codri" (*Călin*), „Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici" (*Strigoii*), „codri vechi de brad" (*ib.*), „sfetnici vechi de zile" (*ib.*),

„picioarele lui vechie", „cîrja lui cea vechie" (a împăratului bătrîn) (*ib.*), „vechii ei uşori" (ai porţii) (*ib.*), „vechii munţi" (*ib.*), „vechiul salcîm" (*Sara pe deal*), „clopotul vechi" (*ib.*), „streşine vechi" (*ib.*), „glasul vechilor păduri" (*Lasă-ţi lumea...*), „limba veche şi-nţeleaptă" (*Scrisoarea II*), „cîntec vechi" (*Scrisoarea IV*) „ochiul lumii cei antice" (*Scrisoarea V*), „basmul vechi al zînei Dochii" (*Sonet I*), „timpurile vechi" (*Pe lîngă plopii fără soţ...*), „o cîntare veche" (*ib.*), „cartea cea veche" (a magului) (*Povestea magului călător în stele*), „antica mare" (*Adînca mare...*), „antica navă" (*ib.*), „teiul nalt şi vechi" (*Zbor-al nopţii negru flutur*) etc.

Etern (vecinic), *de veci* — este ceea ce n-are limită în timp, ce n-are început şi sfîrşit, ce datează de totdeauna, de cînd lumea, ce nu se sfîrşeşte niciodată. Eminescu aplică acest epitet fiinţelor, înfăţişărilor naturii, unor concepte abstracte: „O, mag, de zile vecinic" (*Strigoii*), „setea cea eternă ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă" (*Nu mă înţelegi*), „noaptea vecinicei uitări" (*Din noaptea...*), „O apă vecinic călătoare" (*Diana*), „Stelele ce vecinic pe ceruri colindează" (*Strigoii*), „codrii vecinici" (*ib.*), „Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos" (*Rugăciunea unui dac*), „Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă" (*ib.*), „Pierdută vecinic pentru mine" (iubita) (*Atît de fragedă...*), „raza gîndului etern" (*Cu mîne zilele-ţi adaogi*), „linişte de veci" (*Luceafărul*), „sînul vecinicului ieri" (*ib.*), „negura eternă" (*Scrisoarea I*), „eterna pace" (*Scrisoarea I*), „cîntul cel etern neisprăvit" (*Scrisoarea IV*), „setea liniştei eterne" (*ib.*), „vecinic este numai rîul" (*ib.*), „visul negurii eterne" (*ib.*), „piedica eternă ce-o punem la adevăr" (*Scrisoarea V*), „Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut" (*Departe sunt de tine*), „zarea eternei dimineţi" (*De cîte ori, iubito...*), „Suntem copii-etern nefericiţi" (*Demonism*), „codrii vecinici" (*Povestea magului călător în stele*), „vecinica pădure" (*În căutarea Şeherezadei*), „eterna lavă" (a vulcanului) (*ib.*), „amor etern şi visuri peritoare" (*Gîndind la tine*), „eterna neodihnă" (a mării) (*Sarmis*) etc.

Adînc, vechi, etern sînt epitete caracteristic eminesciene. Poeţii înaintaşi nu le-au întrebuinţat, în tot cazul nu cu aceeaşi frecvenţă şi semnificaţie. Aceste epitete nu apar, apoi, în poeziile lui Eminescu de tinereţe, ci mai tîrziu, cînd concepţia de viaţă a poetului se cristalizează. Între aceste

epitete există o apropiere de sens care nu poate scăpa nimănui. *Adînc* este, în adevăr, un epitet care desemnează vastitatea, depărtarea mare în spațiu și, prin întrebuințarea metaforică, expresiile și sentimentele care se opun superficialității, care urcă din temeliile ființei omenești, care îl angajează total pe om, care sînt hotărîtoare. Dacă *adînc* desemnează depărtarea în spațiu, *vechi* indică depărtarea în timp, ceea ce durează de mult. *Etern* (sau *vecinic*) este, pînă la un punct, creșterea pînă la nelimitat a ceea ce este vechi, și, de fapt, Eminescu dă uneori acestui epitet accepțiunea de foarte vechi: *vecinica pădure, eterna lavă.* Dar *etern* are și înțelesul de ceea ce aparține legilor care domină fenomenele naturii: „stelele ce vecinic colindează", „eterna neodihnă a mării" etc.

Prin folosirea acestor epitete și prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei românești dimensiunile care îi lipseau mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spațiu și timp, și în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc și pînă la concepțiile cele mai înalte ale rațiunii.

Prin aceste caractere ale poeziei sale, așa cum le luminează epitetele ei cele mai caracteristice, Eminescu este unul din reprezentanții cei mai străluciți ai epocii deschise odată cu anul 1848, printre ai cărui scriitori el a recunoscut, în *Epigonii*, pe înaintașii săi. Odată cu revoluția din 1848, societatea românească a voit să se smulgă de sub opresiunea străină și din lanțurile feudalismului, și să se angajeze pe drumurile libertății. Poporul românesc, încercînd să scuture cătușele robiei seculare, a găsit condițiile unei dezvoltări necunoscute pînă atunci a simțirii și a gîndirii. Lumea se extinde, se adîncește și se înalță pentru spiritele care se bucură de primele roade ale mișcării de eliberare națională și socială a generației revoluționare. Strămutînd departe limitele lumii sale, poporul român ia mai întîi o cunoștință mai limpede despre vechimea trecutului său. Bălcescu și Kogălniceanu sînt interpreții istoriei sale. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bolintineanu și alții devin poeții trecutului, în care descoperă vrednicia pilduitoare a prezentului. Eminescu li se alătură, în generația următoare, nu numai prin poetizarea trecutului generos, a basmelor, legendelor și

tradițiilor populare, dar și prin acea sensibilitate pentru vechimea înfățișărilor din jurul său, despre care ne vorbește unul dintre epitetele sale cele mai caracteristice. Gîndirea eliberată vrea să pătrundă pînă în adîncimea sufletului omenesc, să sondeze misterele naturii și să se ridice pînă la concepțiile cele mai generale ale inteligenței, pînă la cunoașterea legilor eterne ale naturii. Epitetele caracteristice ale poeziei eminesciene : *adînc, vechi, etern* exprimă aceste atitudini.

Studiul epitetului eminescian a pus în lumină laturi importante ale imaginației și sensibilității poetului, ca și ale mijloacelor lui artistice considerate în dezvoltarea lor, pînă cînd poetul ajunge la simplitate prin scuturarea îmbelșugatelor podoabe stilistice ale tinereții, pînă cînd se deschide către lume, sporind puterea lui evocatoare și pînă cînd se întregește concepția lui de viață. Cunoașterea lui Eminescu cere însă și studiul celorlalte mijloace artistice ale lui, și, în primul rînd, al acelora care s-au încrucișat din cînd în cînd cu studiul epitetului.

1954

DICȚIONARUL EMINESCIAN

Un grup de cercetători, temeinic pregătiți și hotărîți să-și ducă treaba la capăt, a început la Institutul de lingvistică din București alcătuirea unui dicționar al limbii lui Mihail Eminescu. Lucrări lexicografice consacrate limbii unui mare scriitor național s-au făcut sau sînt pe cale să se desăvîrșească în mai multe mișcări științifice. În Uniunea Sovietică au apărut, de curînd, volumele dicționarului Pușkin. Academia de Științe din Berlin întocmește un dicționar goethean, din care au și apărut cîteva coli, publicate în vederea discuțiilor care au avut loc, astă-vară, în cadrul unei sesiuni academice. Ungurii au consacrat lucrări de același fel lui Petőfi ; polonezii, lui Mickiewicz ; francezii, lui Racine ; italienii, lui d'Annunzio.

Cercetarea lexicului scriitorilor, în forma lor cea mai completă, adică în forma unui dicționar, răspunde uneia din nevoile științifice ale timpului. Era firesc, deci, ca ideea unui dicționar eminescian să se impună și filologilor noștri. La drept vorbind, problema limbii lui Eminescu a mai produs cîteva cercetări. Niciodată însă problema limbii lui Eminescu n-a fost pusă în toată întinderea ei, cu metode capabile să o rezolve în întregime, ca în noua inițiativă științifică a Institutului de lingvistică din București. Această lucrare fiind deci cea dintîi, în forma și întinderea ei, impune justificarea marelui efort de cercetare cerut autorilor prin alăturarea scopurilor și unității ei.

Cititorii nepreveniți se vor întreba poate de ce este necesar un dicționar eminescian, cînd avem mai multe dicționare ale limbii române, printre care *Dicționarul limbii literare române contemporane*, în patru volume, și dicționarul aceluiași sector al limbii noastre, într-un singur volum, îmbogățit prin indicarea etimologiilor, ambele apărute în întregime, ca opere ale aceluiași for științific care-și propune acum studiul aprofundat al limbii lui Eminescu. Eminescu scrie în limba română, se va zice, și înțelesul cuvintelor folosite de el, polisemantismul lor, funcțiunile gramaticale ale cuvintelor-noțiuni și ale celor care indică legăturile sintactice, formele lui arhaice sau regionale, felul derivărilor sau compunerilor lui, variantele lui fonetice sau morfologice, pronunțiile lui — toate acestea pot fi urmărite în dicționarele existente, cu atît mai mare folos, cu cît textele eminesciene au fost excerptate în vederea elaborării noilor lucrări lexicografice. Acestei întrebări a bunului-simț neprevenit i se poate răspunde însă că, mai întîi, nu toate operele lui Eminescu au fost excerptate, nici măcar toate operele lui literare; apoi că un dicționar consacrat operei integrale a unui mare scriitor urmărește scopuri pe care un dicționar general al limbii nu și le poate propune și nu le poate atinge.

Mai întîi, dicționarele individuale, acelea consacrate limbii unui mare scriitor, sînt menite să îmbogățească cunoașterea limbii naționale într-unul din aspectele ei rămase nereflectate în lucrările tradiționale ale lexicografiei. Cînd au început să se întocmească dicționare și atunci cînd, în secolul al XIX-lea, numărul lor a sporit în mare proporție pentru toate limbile, cercetătorii nu lucrau încă cu noțiunile de *stiluri ale limbii* sau de *stiluri individuale*, noțiuni care au dobîndit o însemnătate atît de mare în lingvistica modernă. Se făcea, pesemne, observația că toți membrii unei comunități lingvistice vorbesc aceeași limbă, ceea ce nu poate fi deloc pus la îndoială, dar se trecea fără băgare de seamă pe lîngă faptul că fiecare vorbitor da, în utilizarea limbii lui materne, o anumită precădere unui sector determinat al lexicului, unora din formele lui posibile, și că cuvintele vorbitorului se asociază după anumite legături și în certe unități expresive.

Este sigur că prin progresele instrucției publice, prin răspîndirea din ce în ce mai intensă a operelor științifice și literare, prin dezvoltarea mișcării teatrale și prin creșterea volumului publicațiilor periodice și a emisiunilor radiofonice, limbile literare naționale, adică limbile normate, manifestă tendința de a-și întinde necontenit domeniul întrebuințării lor și de a reduce particularitățile atît de mari în limbile vorbite în fazele mai vechi ale dezvoltării culturii.

Mi se întîmplă destul de des, călătorind prin țară, să aud oameni din puncte îndepărtate ale ei, orășeni și țărani, vorbind ca academicienii sau ca actorii Teatrului Național. Dar dacă limba literară comună a făcut atîtea progrese, odată cu creșterea incontestabilă a culturii generale, nu este mai puțin adevărat că ascultînd mai mult și mai atent, cu urechea ațintită nu numai către conținutul comunicărilor, dar și către forma lor, către afinitatea dintre termenii folosiți, către legătura lor cu un anumit sector al activității publice, să nu bagi de seamă că, în materia generală a limbii literare, fiecare vorbitor taie o configurație lingvistică specială, care este aceea a pregătirii sale speciale de cultură, a profesiei sale, a situațiilor sociale în care se regăsește mai des, adică a diferitelor stiluri ale limbii.

Constat neîncetat progresele limbii literare comune, dar nu mă pot împiedica de a asculta, printre toți oamenii instruiți ai țării noastre, pe agricultor, pe muncitorul industrial, pe ziarist, pe profesor, pe funcționar etc.

Există două planuri ale receptării unei comunicări : unul din ele este al conținutului ei limitat, celălalt este al felului de a fi al omului care o face. Ascult, în dialogurile la care iau parte, nu numai ce mi se spune, dar și pe omul care-mi vorbește. Citesc adeseori, în ziare, cîte un articol asupra problemelor agrare sau asupra lucrărilor de electrificare, dar aflu de la ziariști că ei au citit un *material*, și de la oamenii de știință că au citit o *contribuție*. Nu numai selectarea unor termeni anumiți din seria lor sinonimică, dar și frecvența, gruparea lor, este expresivă pentru cel care-mi vorbește. Întîrziind odată într-o stație de căi ferate mai mult decît se cuvenea, un ceferist mi-a explicat că așteptăm pe 203 și cînd, după o lungă suferință, ridicîndu-mă din pat, am simțit amețeli și mi-a venit să cad, medicul mi-a explicat că totul s-a întîmplat din cauza *ortosta-*

ției și a ordonat, pentru a mă calma, să mi se *administreze* numaidecît o *infuzie de camomil*, adică un ceai de mușețel. La școala militară, pe vremuri, profesorii ne dădeau să rezolvăm cîte un *problem*, în timp ce matematicienii liceelor ne propuneau o *problemă*.

Diferitele stiluri ale limbii au fost semnalate, dar n-au fost niciodată descrise în particularitățile vocabularului, ale formelor, ale construcțiilor ; prevăd însă momentul în care vor fi întreprinse lucrări lexicografice asupra stilului administrativ, ziaristic, savant etc. De pe acum s-a impus problema studierii lexicografice a limbii scriitorilor, adică a unuia dintre stilurile în care limba literară comună a fost dusă pînă la gradul cel mai înaintat al individualizării ei. Speța de atenție secundă descrisă mai sus — înregistrarea, în zona înconjurătoare a expresiei, tuturor notelor care-mi transmit nu numai o știre, dar și felul de a fi al omului care mi-o face, unghiul din care privește el lumea și felul reacțiilor lui afective, adică percepția propriu-zis stilistică — va găsi în dicționarul eminescian un larg cîmp de aplicație.

Folosul unui dicționar eminescian stă, mai întîi, în faptul de a fixa o anumită etapă din dezvoltarea limbii noastre beletristice moderne. Evident, nu trebuie să exagerăm acest folos deoarece atîta timp cît nu avem încă un dicționar al lui Constantin Negruzzi, al lui Alecsandri sau al lui Bolintineanu, apoi unul al lui Coșbuc, al lui Sadoveanu și al lui Arghezi, nu putem spune cu siguranță care a fost întinderea și valoarea inovațiilor lingvistice ale lui Eminescu, nu putem, adică, preciza măsura adaosurilor lui peste vechiul fond al limbii beletristice și vitalitatea acestor adaosuri, persistența lor în limba scriitorilor ulteriori. Judecat din punctul de vedere al istoriei limbii beletristice, dicționarul eminescian nu poate fi considerat decît ca o lucrare pregătitoare, pe care urmează s-o completeze cercetarea limbii scriitorilor care au creat înainte sau după marele poet.

O țintă pe care dicționarul eminescian o poate urmări de pe acum este prezentarea unei sfere lingvistice complete și concrete, și, din acest punct de vedere, lucrarea proiectată de către Institutul de lingvistică se deosebește esențial de lucrările lexicografice întreprinse de același centru de cercetări mai înainte. Căci, în timp ce dicționarul limbii române

contemporane, în patru sau într-un volum, prezintă starea generală a limbii române mai noi, dicționarul eminescian va înfățișa ce a devenit ea în întrebuințarea pe care i-a dat-o un mare scriitor. Numai după ce această lucrare va fi terminată și studiată cu atenție se va putea preciza cu siguranță măsura în care Eminescu a pus la contribuție fondul lexical principal, neologismele, arhaismele și regionalismele, variantele morfologice și fonetice, cuvintele din fondul romanic și din sectoarele provenite din alte izvoare, pe cele formate din anumite derivări semantice, prin nenumăratele procedee ale exprimării figurative, utilizarea dată anumitor instrumente gramaticale și deci tipurile construcțiilor sale, dar mai ales înțelesurile noi cu care poetul a îmbogățit cuvintele prin transfer metaforic. Din toate acestea rezultă că dicționarul eminescian va fi în primul rînd un dicționar stilistic, și caracterul acesta va impune autorilor lui acea muncă de apreciere a faptelor înregistrate, acea muncă în același timp exactă și fină, marcată prin minuție filologică și prin sensibilitate artistică, adică prin acel grup de însușiri ale cercetării menite să acorde operei în pregătire rigoarea și, aș spune, frumusețea ei. Pentru a atinge toate scopurile către care poate năzui, dicționarul eminescian va trebui să dea un loc statisticii de frecvență a cuvintelor, a accepțiunilor lor, a formelor și construcțiilor eminesciene, și tot acest material va trebui grupat în interiorul perioadelor de creație ale poetului, astfel încît perspectiva asupra totalității operei eminesciene să se însoțească cu aceea asupra dezvoltării ei în timp. Deci, fiecare cuvînt pe care l-a așternut vreodată Eminescu pe hîrtie, în opera sa literară, publicată sau rămasă în manuscris, va trebui să devină obiectul unei fișe, iar toate fișele vor trebui grupate apoi în vederea diferitelor scopuri și cu ajutorul metodelor cumpănite din vreme. Va fi o muncă grea, într-o perioadă de timp relativ lungă, dar care merită să fie făcută. La sfîrșitul ei, nu numai că cunoașterea operei lui Eminescu va fi dusă pînă la un grad de exactitate și adîncime, neatins în trecut, nu numai că se va crea instrumentul indispensabil al aprecierii contribuției lui Eminescu în dezvoltarea limbii române, dar se vor atinge, după cît mi se pare, și alte două rezultate. Unul

are un interes teoretic general, celălalt — un interes practic și, așa-zicînd, educativ. Prin urmărirea tuturor detaliilor expresiei lui Eminescu, teoria generală a literaturii, estetica literară, va putea înțelege mai bine cum procedează un mare scriitor pentru a duce limba lui națională la gradul cel mai înalt al expresivității ei. Scriitorii tineri vor recunoaște aci un drum și vor primi un îndemn. Dusă la bun sfîrșit, este de presupus că opera începută acum va aduce bogate rezultate științifice și literare.

1957

EXPRESIA NEGAȚIEI ÎN POEZIA LUI EMINESCU

Un nou contact cu materialul eminescian, prilejuit de lucrările *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*, mi-a scos în față o particularitate neobservată mai înainte nici de mine, nici de alții : mulțimea și varietatea formelor negației în opera marelui poet. Am parcurs îndată textele altor scriitori și n-am găsit nicăieri nici numărul, nici felurimea expresiilor negației [ca] la Eminescu. Comparațiile lingvistic-stilistice sînt mai convingătoare atunci cînd sînt făcute între texte cu temă înrudită. Aleg, deci, tema liric-filozofică a definiției iubirii în cunoscuta poezie a lui A. Vlahuță :

Iubire, sete de viață,
Tu ești puterea creatoare
Sub care inimile noastre
Renasc ca florile în soare,
Și, îmbătate de-al tău farmec,
Ce peste lume se așterne,
În tremurarea lor de-o clipă
Visează fericiri eterne.

Întreaga expunere lirică este menținută în formele afirmației. Nimănui nu-i pot scăpa formulările negative în *Ce e amorul ?* de Eminescu :

Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere,
Căci mii de lacrimi nu-i ajung
Și tot mai multe cere.

De-un semn în treacăt de la ea
El sufletul ți-l leagă,
Încît să n-o mai poți uita
Viața ta întreagă.

. . . . . .

Dispar și ceruri și pămînt
Și pieptul tău se bate,
Și totu-atîrnă de-un cuvînt
Șoptit pe jumătate

. . . . . .

Căci scris a fost ca viața ta
De doru-i să nu-ncapă,
Căci te-a cuprins asemenea
Lianelor din apă.

Examinarea sub raport lingvistic a acestor spicuiri arată nu numai negarea predicatului în mai multe rînduri: *nu-i ajung, n-o mai poți uita, să nu-ncapă;* dar și cuvinte cu înțeles negativ: *dispare* (nu mai este, nu mai există), *leagă* (împiedică mișcarea, suprimă libertatea), semanteme cu înțeles înrudit: *prilej pentru durere;* pentru a nu mai vorbi de figura care exprimă imobilitatea, privațiunea de mișcare: (dorul care) „te-a cuprins asemenea / Lianelor din apă". Iubirea sau, mai degrabă, intensitatea acestui sentiment este exprimată de Al. Vlahuță în forme afirmative; de Eminescu — prin numeroase mijloace ale negației.

Cineva ar putea face observația că este vorba în cele două exemple de două feluri deosebite de a simți și de a înțelege aceeași împrejurare, dintre care cel din urmă face necesare formele negației; dar toomai de aceasta este vorba aici: de identificarea unei sfere de gînduri și de simțiri, așa cum apar ele în mijloacele lor lingvistice.

Prilejul pentru a folosi expresiile negației revine aproape în toate punctele teritoriului poetic al lui Eminescu: mai întîi în poeziile de revoltă ale tinereții; apoi în satirele lui; apoi ori de cîte ori formulează gînduri cu privire la originile lumii, înainte de ciclul creației sau la termenele ei cele mai îndepărtate în viitor, după încheierea acestui ciclu; apoi acolo unde poetul exprimă reflecția lui amară asupra

vieții ; în fine, acolo unde își cîntă iubirea, simțită ca suferință, ca privațiune, ca decepție.

Propunem o clasificare a temelor negației în poezia lui Eminescu, în care distingem : 1. tăgăduirea meritului moral în societatea vremii lui ; 2. evocarea vacuității spațiale înainte de începuturile lumii și după dispariția ei ; 3. evocarea imobilității temporale în ambele aceste situații extreme ; 4. tema filozofică a zădărniciei ; 5. iubirea ca suferință. O astfel de clasificare, ca orice cercetare exclusiv tematică, ar avea neajunsul că ar acoperi faptele de limbă. Preferăm, deci, de a porni de la aceste fapte pentru a regăsi temele și conținuturile : o metodă mai exactă, mai puțin expusă riscurilor interpretării subiective, mai sigură prin însăși utilizarea mijloacelor lingvistice.

Este evident că mijloacele negației în poezia lui Eminescu nu pot fi altele decît acelea ale limbii în general, mai întîi negarea predicatului prin adverbele : *nu, nicăieri, nici* (uneori și ca conjuncție), *niciodată, nimic, nici unul* (uneori și ca pronume) ; apoi compunerile cu prefixul negativ : *ne-* ; în fine, termenii echivalenți ai negației — aceștia putînd fi introduși în comparații sau în metafore. Vom examina pe rînd toate aceste mijloace, căutînd să surprindem ce este propriu eminescian în întrebuințarea pe care le-o dă poetul. Nu vom da, dealtfel, toate exemplele, ci numai vom spicui între ele.

NEGAREA CU ADVERBUL : NU

Adverbul negației : *nu* — este unul din cuvintele mai des întrebuințate de poet. Nu vom transcrie aici toate fișele *Dicționarului* care-l cuprind, ci numai pe acelea care, într-un fel oarecare, sînt caracteristice. Este izbitor, de pildă, procedeul afirmației prin negație. Astfel, pentru a exprima ideea unei stele care luminează totdeauna, Eminescu preferă forma negativă : (Palida înțelepciune) „ca o stea ce nu apune" (I, 35/26). Aceluiași procedeu îi aparțin : „Silful, ce n-adoarme-n pace" (I, 10/1), „Inima îmi bate, bate și nu tace" (I, 10/2), „Să vezi... / Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune" (I, 52/31—32), „Simți că nimica nu ești" (I, 53/4), „Și acele gînduri negre mai nici a muri

nu-l lasă" (I, 53/5), „Cu umbre care nu sunt (bogatul) v-a-ntunecat vederea" (I, 59/11).

Aleg aceste din urmă exemple din *Împărat și proletar* unde situația celor două personaje și a acelora pe care ele le reprezintă este definită în formele tăgăduirii: „Cel ce în astă lume a dus numai durerea / Nimic n-are dincolo" (I, 59/14—15), „Nu-i ordinea firească ce ei a fi susțin" (I, 59/17), (Stăpînii) „n-au timp nici de a muri" (1, 59/25), „Nu le mai faceți ziduri unde să închid-avere" (I, 59/28), „De lege n-au nevoie" (I, 60/6), „Nu-i iertat nici brațul teribilei nevoi" (I, 60/10), „După moarte răsplată nu v-așteaptă" (I, 60/13), „Chiar clopotul n-a plînge cu limba lui de spijă" (I, 61/13), „Nimeni de-a plînge n-are, el traiul și-a trăit" (I, 61/15). „Nu! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut" (I, 63/5) etc.

Afirmația prin negație este un procedeu retoric, caracteristic primei epoci a poeziei lui Eminescu, aceleia căreia îi aparțin bucățile din *Familia*. Critica și istoria literară au afirmat uneori că, odată cu primele poezii publicate în *Convorbiri literare*, Eminescu intră într-o nouă fază a creației lui. Iată însă că identificarea aceluiași procedeu în *Împărat și proletar*, *Epigonii*, ca și în *Amorul unei marmure*, sau *Junii corupți* arată că prima epocă stilistică a lui Eminescu se întinde pînă dincolo de apariția lui la *Convorbiri*. În *Amorul unei marmure* poetul definește o năzuință a sa constatînd o lipsă: „De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere, / De ce nu sunt Satana, de ce nu-s Dumnezeu, / Să fac să rump-o lume ce sfîșie-n tăcere / Zdrobit sufletul meu" (I, 20/5—8). Poetul ajunge să se înțeleagă ca o ființă solitară, lipsită de orice relație cu lumea: „Eu singur n-am cui spune cumplita mea durere, / Eu singur n-am cui spune nebunul meu amor" (I, 20/13—14). În *Junii corupți*, dreptatea și libertatea care păreau a fi devenit o realitate în luptele pentru unitate a Italiei sînt definite prin negație: „Dreptatea, Libertatea nu sunt numai un nume" (I, 24/17). Felul moral al junilor corupți apare în incapacitatea lor de a se aprinde, într-o absență: „Virtutea despletită și patria-ne zeie / Nu pot ca să aprinză o singură scînteie / În sufletu-nghețat" (I, 25/7—8). Poetul le tăgăduiește un drept, combate în ei o veleitate: „Dar cel puțin nu spuneți că aveți simțiminte, / Că-n veci nu se îm-

bracă în veștede vestminte / Misteriul cel sînt" (I, 25/17—19). În *Venere și Madonă*, lumea antică din care coboară figura ideală a Venerei este definită, conform procedeului obișnuit în aceeași epocă eminesciană, prin negație: „Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este" (I, 29/1). În *Epigonii*, situația morală a noii generații este definită tot printr-o negație: „Noi în noi n-avem nimica" (I, 35/18). Oamenii acestei generații constată alternarea vieții cu moartea și socotesc că: „Alt sens n-are lumea asta" (I, 36/5); deci, acești oameni: „Numesc sînt, frumos și bine ce nimic nu însemnează" (I, 36/7).

Un alt procedeu interesant al lui Eminescu este acel al negației care introduce o afirmație. Astfel, pentru a arăta ce ghirlandă și ce liră i-ar trebui poetului pentru a încununa și pentru a cînta pe Eliade, el începe prin a arăta pe acelea pe care le respinge: „De mi-ar permite-Apolon s-aleg dintre cunune, / Ghirlanda n-aș alege-o de flori plăpînde, june, / Ci falnica cunună a bardului bătrîn; / Eu n-aș alege lira vibrîndă de iubire, / Ci ceea care falnic îmi cîntă de mărire, / Cu focul albei Veste aprinde al meu sîn" (I, 17/1—6). Introducerea afirmației printr-o negație ne întîmpină pînă mai tîrziu în poezia lui Eminescu, de pildă în *Înger și demon:* „O, nu-i umbra ei aceea — este îngeru-i de pază" (I, 51/13), „Nu spre-amor — spre-nchinăciune el genunchi-și încovoaie" (I, 51/23); în *Împărat și proletar:* „Nu! nu ești tu de vină, ci cei ce te-au vîndut" (I, 63/5).

Termenul negativ poate trece în partea a doua a construcției sintactice, și atunci negația nu mai introduce o afirmație, ca în exemplele de mai sus, dar continuă să marcheze un contrast. Postpunerea negației pentru crearea unui contrast este unul din procedeele mai des folosite de Eminescu și acela care a dat în atîtea rînduri stilului eminescian tensiunea lui dramatică: „Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de rîu / Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu" (I, 82/37—38), „Dangtul, muzica, pădurea / Pe acestea le-ndrăgii, nu chiliile pustii" (I, 102/13—15), „Eu caut a răspunde, nu știu ce să răspund" (I, 71/17), „El ar răcni ca zeii, dar, vai! nu poate plînge" (I, 88/14), „Șterge-ți ochii, nu mai plînge" (I, 30/21), „Ar striga... și nu se-ndură" (I, 104/9), „Nici rău nu-i pare-acuma, nici

bine nu..." (I, 114/10), „Te-aș cere doar pe tine, dar nu mai ești a ta" (I, 127/2), „Din cît ești de copilă să-ntinerești mereu, / Și nu mai știi de mine" (I, 128/9—10), „Sunt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară" (I, 155/33), „Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de-unde să-nceapă" (I, 28/15), „Toți (nuntașii) se uită cu mirare și nu știu de unde vine" (zgomotul) (I, 87/2). „Ea se uită, se tot uită, un cuvînt măcar nu spune" (I, 84/33) etc.

Tot în legătură cu *nu* mai notez un procedeu de limbă eminescian: motivarea negativă prin propoziții subordonate (mai ales finale, cauzale și consecutive), cum rezultă din exemplele: „Dar nu-l mai vrei pe Arald, căci nu mai vrei nimică" (I, 92/10), „Deși-mi stau atît de triste / Că nu pot muri pe loc" (I, 125/19—20), „Să cer un semn, iubito, spre-a nu te mai uita?" (I, 127/1), „Și nu mai știi de mine, că nu m-oi ști nici eu" (I, 128/10), „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie, / Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie" (I, 133/17—18), „Prea v-ați bătut joc de limbă, de străbuni și obicei, / Ca să nu s-arate-odată ce sunteți — Niște mișei" (I, 151/25—26), „Dă-mi-i mie, ochii negri... nu privi cu ei în laturi, / Căci de noaptea lor cea dulce vecinic n-o să mă mai saturi" (I, 155/5—6), „Dar se înalță tot mai sus, / Ca să nu-l pot ajunge" (I, 175/23—24), „Ca să nu-ndrăgești nimică, / *Tu rămîi la toate rece*" (I, 198/11—12) etc.

Rezum. Negarea predicatului se produce la Eminescu într-un foarte mare număr de cazuri, printre care mi s-au părut mai caracteristice: afirmarea prin negație, introducerea unei afirmații prin negație, stabilirea unui contrast, motivarea negației. Toate aceste procedee lingvistic-stilistice dovedesc la poet o dezvoltare dialectică a gîndirii sale.

NEGAREA CU ADVERBELE: NICI, NICIODATĂ

Nevoia de a preciza negația sau de a o întări aduce în dese rînduri la Eminescu folosința cuvintelor înscrise în fruntea acestui paragraf. *Nici, niciodată* — apar, de obicei, în legătură cu *nu*, pentru că slujesc ca determinative ale unei propoziții negative sau, în ce-l privește pe *nici*,

ca element de legătură, ca conjuncție între două coordonate exclusive. Eminescu n-a putut da cuvintelor de care ne ocupăm aici o altă întrebuințare decît aceea generală a limbii. Caracteristice pentru el nu sînt unele forme ale construcției, ca de pildă: *nici*, care nu însoțește un *nu*; mai întîi un *nici* conjuncțional: „Nici știu cum aș începe" (I, 173/2), „Nici îi merge, nici se-ndeamnă / Nici îi este toamna, toamnă" (I, 82/19—20) etc., apoi un *nici* adverbial, mai frecvent: „Nici visezi că înainte-ți stă un stîlp de cafenele" (I, 150/9) „Și nici prin gînd mi-ar trece "(I, 184/8), „Și nici știi ce pierde lumea" (I, 83/10), „alt amar / Mai crud nici e cu putință" (I, 53/4), „Și poate că nici este loc / Pe-o lume de mizerii / Pentr-un atît de sfînt noroc" (I, 185/21—23), „Nici încline a ei limbă / Recea cumpăn-a gîndirii" (I, 194/17—18), „Azi nici măcar îmi pare rău / Că trec cu mult mai rar" (I 129/9—10), „Ea nici poate să-nțeleagă, că nu *tu* o vrei" (I, 160/23).

Observ în legătură cu: *niciodată* o diferențiere de sens pe care *Dicționarul limbii române contemporane* nu o remarcă: niciodată în trecut: „Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit, / Ca și cînd niciodată noi nu ne-am fi găsit" (I, 127/17—18); niciodată în viitor: „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară" (I, 201/1—2), „Dară pe calea ce-ai deschis / N-oi merge niciodată!" (I, 172/23—24). Cred că în formula introductivă a basmelor, folosită de Eminescu în *Luceafărul*: „A fost odată ca-n povești, / A fost ca niciodată, / Din rude mari împărătești, / O prea frumoasă fată" (I, 167/1—4) n-avem de a face nici cu un *niciodată* al *trecutului*, nici cu unul al *viitorului*, ci cu un *niciodată* al *ficțiunii*; formula amintită vrea să spună că întîmplarea narată aparține închipuirii, nu lumii, este etero-cosmică. Tot astfel, în versurile *Scrisorii I*: „Pe cînd pămîntul, cerul, văzduhul, lumea toată / Erau din rîndul celor ce n-au fost niciodată" (I, 115/5—6), nu cred că Eminescu vrea să spună că, în acel moment îndepărtat al originilor, pămîntul, cerul, văzduhul, întreaga lume nu existaseră niciodată în trecut, deoarece trecutul și viitorul sînt momente ale timpului, ale succesiunii fenomenelor și, prin urmare, presupun apariția lor. Evocarea versurilor amintite se referă la o stare anterioară creației și *niciodată*, acolo, are sensul unui *niciodată* al *increatului*.

Negațiunea, în toate înțelesurile ei, ca lipsă de mișcare, de evenimente, ca stare anterioară creației, ca ceva care n-a fost gîndit sau nu poate fi gîndit, ca ceva fictiv și, deci, opus realității, ca ceva care se opune normelor pozitive ale moralei, ca dispariție și moarte, ca ceva opus legilor firii, etc. este exprimată de Eminescu prin numeroase cuvinte compuse cu prefixul negativ *ne-*. Nu iau în considerație aici acele cuvinte compuse cu *ne-* care nu mai sînt simțite ca negative, precum : *nebun, nebunie, nemurire, nemuritor, nenorocit, nenumărat, nepăsare, nepăsător, nepătruns* etc. Din celelalte dau o scurtă listă :

neclintit : „Ci cumpăna gîndiri-mi și azi nu se mai schimbă, / Căci între amîndouă stă neclintita limbă" (I, 203/5—6) ;

necunoscut, ca adj. și subst. : „Și apa unde-au fost căzut / În cercuri se rotește / Și din adînc necunoscut / Un mîndru tînăr crește" (I, 170/1—4), „De atunci și pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute" (I, 132/29—30) ;

necuprins : „Stol de cocori / Apucă-ntinsele / Și necuprinsele / Drumuri de nori" (IV, 378/13—16) ;

nedezlegat : „În zadar caut-al vieții înțeles nedezlegat" (I, 14/3) ;

nedrept : „A fost crudă-nvinuirea, / A fost crudă și nedreaptă" (I, 30/21—22), „Zdrobiți orînduirea cea crudă și nedreaptă" (I, 60/119) ;

neexistent : „Combinație măiestrită / Unor lucruri n-existente" (I, 36/10—11) ;

neexplicat : „Stă și azi în fața lumii o enigmă n-esplicată" (I, 31/23) ;

nefast : „De ce să fiți voi sclavii milioanelor nefaste... ?" (I, 59/21) ;

nefăcut : „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface" (I, 132/21) ;

neferice : „Ele (tablourile) stîrnesc în suflet ideea nefericе / A perfecției umane și ele fac să pice / În ghiarele uzurei copile din popor" (I, 60/18—20) ;

nefericire : „Virtutea ? e-o nerozie / Geniul ? o nefericire (I, 151/28) ;

nefiinţă: „La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă" (I, 132/13), „Cum s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric, / Căci e vis al nefiinţii universul cel himeric" (I, 133/7—8), „Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace / Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace" (I, 133/19—20);

nefiresc: „Mizeria şi-averea nefirească" (I, 61/16);

nefinit: „Din cîntarea sferelor, / Ce eternă, nefinită, / Îngerii o cîntă-n cor" (I, 19/2—4);

neîmpăcat: „Cu o ură nempăcată mi-am şoptit atunci în barbă" (I, 147/8);

neîndurat: „Unde ai judecătorii, / Nenduraţii ochi de ghiaţă" (I, 226/19—20);

neîndurător: „Pîn-în fund băui voluptatea morţii / Ne-ndurătoare (I, 199/7—8);

neînturnat: „S-au dus toţi, s-au dus cu toate pe o cale nenturnată" (I, 31/37);

neînţeles, ca adv. şi adj.: „Nenţeles rămîne gîndul / Ce-ţi străbate cînturile" (IV, 396/13—14), „O, şopteşte-mi... / Dulci cuvinte nenţelese" (I, 84/1—2), „El (Amorul) dă gînduri nenţelese" (I, 108/17);

nemaisimţit: „C-o mulţumire adîncă, nemaisimţită / El în ochii ei se uită" (I, 53/13—14);

nemărginire: „Muşti de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul / În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul" (I, 132/37—38);

nemărginit: „colonii de lumi pierdute... / ...izvorînd din infinit / Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit" (I, 132/29, 31—32), „E sufletu-mi ce arde de dor nemărginit" I, 6/8, „Dorinţi nemărginite plantînd într-un atom" (I, 64/20), „Dar un luceafăr... / Dă orizon nemărginit / Singurătăţii mării" (I, 175/13, 15—16) etc.

Trebuie notat că unele compuse cu *ne-* nu numai că nu trezesc o reprezentare negativă, ci, ca adjective sau substantive, exprimă o idee afirmativă, ba chiar un grad mare al intensităţii, treapta superlativă a comparaţiei, ca în: „O, vin odorul meu nespus / Şi lumea ta o lasă" (I, 172/12—13), „Luceşte c-un amor nespus / Durerea să-mi alunge" (I, 175/21—22); „O, vino iar în al meu braţ, / Să te privesc cu mult nesaţ" (I, 235/6—7), „Şi pătruns de-ale

lui patimi și amoru-i, cu nesațiu" (I, 162/1), „Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața" (I, 174/31—32), „O, lasă-mi capul meu pe sîn, / Iubito, să se culce, / Sub raza ochiului senin / Și negrăit de dulce" (I, 179/9—12).

Mai observ formația personificată neuzitată — nedreptul : „Nedreptul și minciuna al lumii duce frîu" (I, 62/3).

Marele număr al compuselor cu *ne-* în limba lui Eminescu arată fie tendința combativă a poetului în lupta cu nonvalorile lumii, fie direcția filozofică a gîndirii lui, orientată către generalizările cele mai întinse, acelea care scad, în numărul determinărilor, fie viziunea lui cosmică, aceea care se îndreaptă spre infinitul lumii, fie intensitatea simțirii lui.

TERMENI ECHIVALENȚI AI NEGAȚIEI

În afară de formele negației exprimate prin cuvinte proprii sau prin compuneri negative, mai există în limba lui Eminescu numeroase cuvinte echivalente ale negației, întrebuințate în comparații sau ca metafore. Aceste cuvinte alcătuiesc una din seriile semantice cele mai caracteristice în lexicul eminescian. Amintesc aici pe acelea care mi s-au părut mai însemnate fiindcă ele aplică pecetea lor stilistică asupra întregii creații eminesciene.

Întunecime :

— întuneric, noapte, lipsă de lumină : „Vom vorbi-n întunecime" (I, 55/22).

Întunecos :

— obscur, nedeslușit, greu de explicat, mîhnit, posomorît, neant, moarte : „De ați lipsi din lume, voi cauza-ntunecoasă, / De răsturnări mărețe, mărirea-i radioasă. / Cesarul, chiar Cesarul de mult ar fi căzut" (I, 62/8—10), „Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă" (I, 148/2), „Soarele... /...se-nchide ca o rană printre nori întunecoși" (I, 133/11—12), „Întunecoasa renunțare" (I, 117/23), „O duc cîntînd prin tainiți și pe sub negre bolți, / A misticei religii întunecoase cete" (I, 92/21—22), „busuioc și mint-uscată / Împlu casa-ntunecoasă de-o mireasmă pipărată" (I, 84/15—16), „Cu ochiul plutitor și-ntunecos / Stai cu buze discleștate" (I, 82/29—30), „Cu fețe-ntunecoase, o ceată pri-

begită" (I, 56/4), „Pe cînd bolta-n fundul Domei stă întunecoasă" (I, 50/3) etc.

Întuneric :

— lipsă de lumină, obscuritate, beznă, nefiinţă, enigmă, mister, neant, moarte : (Castelul) „Se înalţă în tăcere... / Dînd atîta întuneric rotitorului talaz" (I, 152/3—4), „Ca setea cea eternă ce-o au după olaltă / Lumina de-ntunerec şi marmura de daltă" (I, 232/17—18), „Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec" (a pieri în nefiinţă) (I, 232/8), „Doar ochii mari şi minunaţi / Lucesc adînc himeric, / Ca două patimi fără saţ / Şi pline de-ntuneric" (enigmatici, misterioşi) (I, 172/5—8), „Cum s-o stinge (soarele), totul piere ca o umbră-n întuneric" (I, 133/7), „În acea nemărginire ne-nvîrtim uitînd cu totul / Cum că lumea asta-ntreagă e o clipă suspendată, / Că-ndărătu-i şi nainte-i întuneric (neant, moarte) se arată" (I, 132—133/38, 1—2), „În al umbrei întuneric / Te asamăn unui prinţ" (I, 110/5—6), „Iar prin mîndrul întuneric al pădurii de argint / Vezi izvoare zdrumicate" (I, 85/7—8), „Ca a nopţii poezie, / Cu-ntunericul talar" (I, 18/1—2) etc.

Haos :

— prăpastie, abis, starea de dezorganizare a materiei înainte de constituirea universului, depărtarea fără fund a lumii, ceea ce este nedesluşit, confuz, vag, absurditate, infinit, nemărginire : „Şi în chaosul uitării, oricum orele alerge" (I, 160/11), „De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute / Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute" (I, 132/29—30), „Dar deodat-un punct se mişcă... cel întîi şi singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl..." (I, 132/23—24), „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos, / Cum uşor, ca din cutie, scoate lumile din chaos" (I, 140/23—24), „Din chaos Doamne-am apărut / Şi m-aş întoarce-n chaos" (I, 177/13—14) „Şi din a chaosului văi, / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea dentîi, / Cum izvorau lumine" (I, 176/17—20), „Numai prin chaos (nedesluşit confuz, vag) tu îmi apari" (I, 27/5), „Fericesc / O rază fugită din chaos lumesc" (din ceea ce este confuz, absurd, în lume) (I, 38/27—28) „O, moartea e-un chaos" (o nemărginire) (I, 38/9) etc.

Noapte :

Nu voi da aici citatele în care *noapte* înseamnă intervalul de timp dintre seară și dimineață, deși marele lor număr este caracteristic pentru poezia lui Eminescu, ci acelea în care cuvîntul ia înțelesul figurat de : cuget întunecat, taină, uitare, mister, neant, neființă etc., sau intră ca element al unei alte comparații sau metafore : „Părul său negru ca noaptea" (I, 50/18), „Din noaptea pădurii" (I, 11/10), pierire-n noaptea (întunerecul adînc) mărețului mormînt" (I, 14/2—3), „Apoi noaptea lor albastră... (culoarea albastru-închis a ochilor) / Ce ușor se mistuiește prin plînsorile pustie" (I, 83/5—6), „Dulce noaptea lor (a ochilor) se stînge" (I, 83/9), „Astfel eu, pierdut în noaptea (meditația tristă) unei vieți de poezie" (I, 29/17), „Ideal pierdut în noaptea (uitarea) unei lumi ce nu mai este" (I, 29/1), „Pe veci pierire-n noaptea (întunerecul adînc) mărețului mormînt" (I, 98/27), „A ta zîmbire / Mi-arată... / Cît poți cu-a farmecului noapte" (mister, taină) (I, 177/17—19), „noaptea lor (a ochilor) cea dulce" (privirea tulburătoare a unor ochi negri) (I, 155/6), „Noaptea (misterul greu de pătruns) adînc-a veciniciei el în șiruri o dezleagă" (I, 132/8), (Luna) „din noaptea amintirii (lumea trecutului) o vecie-ntreagă scoate / De dureri" (I, 130/5—6), „a veciniciei noapte (taina veșniciei) pururea adîncă" (I, 133/5), „Și în noaptea neființii (neantul) totul cade, totul tace" (I, 133/19), „Cu farmecul luminii reci, / Gîndirile străbate-mi, / Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patimi" (patimile sustrase controlului rațiunii) (I, 179/13—16), „Putut-au oare atîta dor / În noapte (uitare, neființă) să se stingă" (I, 186/17—18), „Tot astfel cînd al nostru dor / Pieri în noapte-adîncă, (veșnicie) / Lumina stinsului amor / Ne urmărește încă" (I, 234/13—16 etc.

Negru :

— în sens metaforic — sumbru, funest, nepătruns, apăsător, plin de ură, de nepătruns, misterios, întristat, mizerabil, cumplit ; sau în comparație : „Vis de răzbunare negru ca mormîntul" (I, 15/9), „Și acele gînduri negre mai nici a muri nu-l lasă" (I, 53/5), „fruntea-i... / Părea ca o noapte neagră" (I, 52/18—19), „Părul său negru ca noaptea" (I, 50/18), „Lacrimi pe o neagră pîne" (I, 60/3), „La neagra-i durere îi pune hotar" (I, 11/18), „Prin neagra

noapte" (I, 27/8), „Dar noaptea se trezește și ține judecată / Și-n negru-mbracă toate al nopții palid domn" (I, 96/19—20), „A-ntristării neagră-aripă peste lume se întinde" (I, 28/9), „De blesteme mi-e neagră gura" (I, 26/20), „În privazul negru-al vieți-mi / E-o icoană de lumină" (I, 106/11—12), „Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit" (I, 127/16—17), „De greul negrei vecinicii, / Părinte, mă dezleagă" (I, 177/1—2), „În toată neagra vecinicie / O clipă-n brațe te-am ținut" (I, 212/15—16), „Întind ale lor aripi spre negre depărtări" (IV, 432/29), „Să simt plutind deasupră-mi geniul morții / Cu aripi negre" (IV, 338/13—14), „Ochiul înghețat i-l umplu gînduri negre de amor" (I, 164/1) etc.

Negură :

în sens metaforic — trecut uitat, îndepărtat, partea încă necunoscută a lumii, întunecime cosmică : „Ea, copila cea de aur visul negurii eterne" (luna) (I, 154/26), „Parcă-l văd pe astronomul cu al negurii repaos" (I, 140/23), „Și umbra ta se pierde în negurile reci" (I, 213/16), „Cum oare din noianul de neguri să te rump, / Să te ridic la sînu-mi" (I, 213/9—10), „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi, / Pe freamătul de frunze la tine tu mă chemi" (I, 129/1—2) etc.

Umbră :

în sens metaforic — taină, imagine poetică, fantasmă, viziune imaginară, iluzie : „Să mi se pară cum că crești... / ...În umbra dulcilor povești" (I, 185/5, 7), „Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci / Și umbra ta se pierde în negurile reci" (I, 213/15—16), „În zadar în ochi avea-vei umbre mîndre din povești" (I, 160/19), „Măgulite toate sunt / De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt" (I, 162/19—20), „O, umbră dulce, vino mai aproape" (IV, 338/12), „Căci este umbra blînd-a iubirii cei de veci" (IV, 434/11), „În lanțuri de imagini duiosul vis să-l ferec, / Să-mpiedec umbra-i dulce de-a merge-n întunerec" (I, 232/7—8), „Zadarnic după umbra ta dulce le (brațele) întind" (I, 213/19), „Și fața străvezie ca fața albei ceri / Slăbită e de umbra duioaselor dureri" (I, 213/3—4), „Ochii ei sunt plini de umbra tăinuitelor dureri" (I, 142/8), „Rămîneți în umbră

sfîntă, Basarabi și voi, Mușatini" (I, 149/31), „Umbra morții se întinde tot mai mare și mai mare" (I, 148/12), „Iar umbra feței străvezii / E albă ca de ceară" (I, 170/13—14), (Luna) „ridică mii de umbre după stinsul luminării" (I, 136/110), „Sub a numelui tău umbră" (protecție, sprijin, adăpost) (I, 134/23), (Ții minte) „Prea puțin. De ici, de colo de imagine-o fășie, / Vre o umbră de gîndire" (I, 134/5—6), „Umbra (reflexul prototipurilor platonice) celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface" (I, 132/21), „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre" (aparență) (I, 127/9—10), „Trezindu-te, iubito, cu anii înapoi, / Să fie neagră umbra în care-oi fi pierit" (I, 127/16—17), „E umbra dulcilor dorinți" (I, 117/24) etc.

Am numit cuvintele: *întunecime, întunecos, întuneric, haos, noapte, negru, negură, umbră* — termeni echivalenți ai negației deoarece în întrebuințarea proprie, metaforică sau în comparațiile în care le introduce poetul, ele desemnează o absență sau un număr mai mic de însușiri, un grad mai atenuat al realității sau chiar vacuitatea spațială și temporală de la începutul și de la sfîrșitul procesului lumii. Faptul că Eminescu folosește aceste cuvinte cu o frecvență atît de mare acordă lexicului său una din caracteristicile ei cele mai izbitoare. Eminescu a fost sensibil la aspectele nocturne ale lumii, la ceea ce romanticii germani au numit *die Nachtseite der Natur,* și felul propriu al viziunii sale și-a ales, pentru a se exprima, acea parte a lexicului pe care am studiat-o aici.

Expresia negației în poezia lui Eminescu este, deci, foarte întinsă, și această împrejurare pornește din natura luptătoare a sufletului lui, din amărăciunea experiențelor lui și din energia satirică, din înlăturarea dramatică a stărilor lui sufletești în cupluri contrastante, din profunzimea cugetării lui ațintite către ultimele probleme, către problema finalității, dar mai ales către aceea a originilor lumii, din felul special în care se constituie pentru el viziunea lumii.

Studiul lexicului unui poet este unul din mijloacele cele mai sigure pentru a pătrunde în lumea de gînduri, de simțiri, de imagini.

1958

STATISTICA LEXICALĂ ŞI O PROBLEMĂ A VOCABULARULUI EMINESCIAN

Tendinţa către exactitatea matematică şi, prin urmare, considerarea fenomenelor din punctul de vedere al cantităţii lor sînt comune tuturor ştiinţelor. Nu numai ştiinţele naturii, dar şi cele sociale, într-un anumit punct al dezvoltării lor, manifestă tendinţa de a supune faptele studiate de ele aprecierii cantitative şi de a da rezultatelor lor gradul mai înaintat al certitudinii matematice. Lingvistica, cu toate ramurile ei, a ajuns printre cele din urmă pe acest drum. Nu urmăresc nicidecum să aduc o soluţie în problema valorii metodelor matematice în studiul fenomenelor de limbă. Este probabil că există încă mari dificultăţi în aplicarea unor astfel de metode în domeniul lingvisticii, dar nu pot decide dacă aceste dificultăţi pornesc din natura fenomenelor studiate de ele. Mă mulţumesc deocamdată să semnalez aplicarea punctului de vedere statistic în studiul vocabularului poetic, în două lucrări ale lui P. Guiraud, profesor la Groningen (Olanda) : *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, Paris, 1953, şi *Les caractères statistiques du vocabulaire*, Paris, 1954, pe care îmi propun să le înfăţişez în rezultatele lor cele mai generale înainte de a le lega de unele din problemele impuse nouă de lucrările *Dicţionarului limbii poetice a lui Eminescu*.

Guiraud porneşte de la constatarea însemnătăţii pe care o are frecvenţa cuvintelor în vorbire asupra caracterelor lor de formă şi conţinut. Se ştie de mult că frecvenţa unor cu-

vinte alterează forma lor fonică și le îmbogățește semnificațiile. Deși o astfel de constatare a fost făcută de multă vreme, lingviștii au ținut rareori seama de frecvența întrebuințării cuvintelor atunci cînd a fost vorba să studieze fie schimbarea sunetelor, fie derivările lor semantice. Este adevărat că problema frecvenței relative a cuvintelor într-o limbă a fost pusă de multă vreme. Guiraud amintește de gramaticii alexandrini care stabileau așa-zisele *hapax legomena* ale lui Homer, de masoreții ebraici care numărau toate cuvintele *Bibliei*, de încercările mai noi de a stabili concordanțe în operele marilor autori — încercări întreprinse, mai ales, de către lingviștii anglo-saxoni. Astfel de lucrări, grupate de Guiraud într-o *Bibliographie de la statistique linguistique*, s-au înmulțit în momentul în care pedagogii au arătat preocuparea de a stabili vocabularul de bază al limbilor vii în vederea însușirii lor rapide. Studiul statistic al lexicului poate conduce însă și către alte rezultate, printre care unele însemnate pentru stilistică.

Cine face studii statistice asupra vocabularului unui poet poate să-și propună mai întîi stabilirea cuvintelor mai des întrebuințate de el, așa-zisele *cuvinte-temă*, adică acelea care arată direcția oarecum constantă a gîndirii sau a sensibilității lui. Dar statistica vocabularelor poetice poate să urmărească și stabilirea așa-numitelor *cuvinte-cheie*, adică acelea care reprezintă, pentru fiecare scriitor, o abatere de la rangul frecvenței lor în limba epocii respective. Odată cu această lucrare, cercetătorul atinge problema stilului deoarece, ne lămurește Guiraud, ceea ce se numește *stilul* unui scriitor ar reprezenta totdeauna o abatere (*écart*) de la norma întrebuințării comune a limbii. Este evident că o astfel de cercetare nu poate fi întreprinsă decît dacă dispunem de o listă de frecvență a cuvintelor unei limbi într-o anumită epocă, cu indicarea rangului frecvenței acestor cuvinte.

O astfel de listă a găsit Guiraud, propunîndu-și să studieze vocabularul mai multor poeți moderni, în lucrarea lui G. E. Vander Beke : *French Word Book*, 1929. Trebuie să spunem îndată că Vander Beke a stabilit lista sa nu prin observarea limbii vorbite, ci a limbii scrise în secolul al

XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea. Vander Beke a compilat 88 texte de cîte 13 000 cuvinte, adică aproximativ 1 200 000 cuvinte, printre care 600 000 cuvinte-pline. Printre aceste texte se găsesc romane, piese de teatru, jurnale și reviste, opere de istorie și critică, de știință și filozofie. Lista lui Vander Beke se întrerupe la rangul de frecvență 6 000 și, prin urmare, nu pătrunde în zonele frecvențelor celor mai rare ale lexicului francez. Pe de altă parte, după cum observă și Guiraud, Vander Beke n-a pornit de la studiul structurii lexicale a textelor compilate, astfel încît rangul frecvenței cuvintelor introduse în lista sa nu ține seama de caracteristicile acestor texte. Diferitele ranguri de frecvență, stabilite de Vander Beke, reprezintă, deci, medii aritmetice care se depărtează de rangul real în limbă pe măsură ce numărul de ordine în frecvența cuvintelor devine mai mare, adică pe măsură ce aceste cuvinte sînt mai rare. Guiraud face, în această privință, observația că dacă admitem că variația întîmplătoare (*aléatoire*) în rangul frecvenței unui cuvînt este egală cu rădăcina pătrată a frecvenței, atunci această variație crește pe măsură ce înaintăm în listele lui Vander Beke. Așa se face că într-un anumit text putem să nu găsim nicăieri cuvintele cu rangul 6 000, dar să aflăm cuvinte cu un rang mai depărtat, de pildă rangul 7 000 sau 8 000. Deci, conchide Guiraud, faptul că lista lui Vander Beke cuprinde cu indici de raritate cuvintele *fanatisme* și *zouave*, în timp ce *resplendir* sau *adorable* nu se găsesc în listă, nu arată deloc că aceste două cuvinte din urmă ar apărea mai rar în limbă decît celelalte două cuvinte amintite mai înainte. Cu toate aceste critici pe care le aduce statisticii lui Vander Beke, cercetătorul francez îi acordă totuși o relativă încredere, mai ales pentru indicii de frecvență mai mare, și o acceptă ca bază a lucrărilor sale.

Pentru a da îndată un exemplu de folosul pe care-l poate aduce utilizarea listei lui Vander Beke, trebuie să arătăm că în timp ce în această listă cuvintele *ange* și *parfum* ocupă un rang foarte îndepărtat, și, anume, rangul 2 420 și 1 810, aceleași cuvinte apar la Baudelaire (în *Fleurs du mal*) foarte des, adică la rangul 27 și 44. O astfel

de comparație ne arată într-un chip foarte lămurit felul de care dispune un poet simbolist de lexicul limbii, tendința sa de a căuta și de a accentua raritatea vocabularului.

Studiul statistic pune în lumină două tendințe prezente în constituirea unui vocabular. Este vorba de tendința *dispersării* și de tendința *concentrării*. Aceste două tendințe sînt antagoniste și par a se exclude deoarece ele răspund unor nevoi contrarii ale comunicării. În adevăr, întrucît vorbitorul (prin urmare și scriitorul) tind să economisească efortul lor, ei vor întrebuința numărul cel mai mic posibil de cuvinte. Ascultătorul are însă nevoie să înțeleagă bine comunicarea ce i se face, și această existență a preciziunii impune vorbitorului să extindă sfera lui verbală, să înmulțească numărul cuvintelor. Dispersarea și concentrarea vocabularului mai sînt determinate și de alte două nevoi de comunicări, pe care Guiraud ni le lămurește, de asemenea. Subiectul vorbitor, ni se spune, este solicitat de două nevoi : mai întîi de nevoia de a sublinia *motivul* comunicării sale, ceea ce se poate obține prin repetarea unui mic număr de cuvinte-temă și, ca o consecință, prin concentrarea vocabularului ; apoi, de nevoia de *a caracteriza*, adică de a înmulți amănuntele cu privire la motivul comunicării și, prin urmare, de a îmbogăți vocabularul, de a recurge la un vocabular dispersat. Sînt autori, cum este Corneille, la care vorbirea este puternic motivată prin repetarea unui număr mic de cuvinte-temă, ca *gloire* sau *honneur*. Dimpotrivă, la alți autori, cum este Rimbaud, frecvența cuvintelor mai mult întrebuințate este foarte redusă, așa încît n-avem ocazia să subliniem *cuvintele* lui *temă*, în timp ce înmulțirea detaliilor caracterizării și, deci, a cuvintelor corespunzătoare este foarte izbitoare.

Deși cele două tendințe semnalate mai sus în constituirea unui vocabular, al concentrării și al dispersării, al motivării și al caracterizării, par opuse și exclusive, ele pot fi semnalate împreună în vocabularul unora dintre scriitorii studiați de Guiraud. Pentru a dovedi această împrejurare, de mare însemnătate pentru caracterizarea stilului, Guiraud constituie un tablou statistic, pe care îl reproducem într-o formă simplificată, și în care *r* — indicele bogăției voca-

bularului prin raport cu norma, și c — indicele concentrării vocabularului în raport cu norma. Iată acest tablou :

	r	c
Baudelaire	+ 1,53	1,16
Mallarmé	+ 2,10	1,03
Rimbaud	+ 4,10	0,71
Apollinaire	+ 1,60	1,11
Claudel	+ 1,52	1.5
Valéry	— 1,23	1,10

Din examinarea acestui tablou rezultă că la toți autorii studiați de Guiraud, în afară de Valéry, vocabularul este bogat, adică *dispersat*, și că, de asemenea, vocabularul tuturor acestor scriitori, în afară de Rimbaud, este *concentrat*. Iată, deci, că atît Baudelaire, cît și Mallarmé, Rimbaud, Apollinaire și Claudel folosesc un vocabular bogat ; numai la Valéry bogăția vocabularului scade sub normă (—1,23). Tot astfel, toți poeții citați mai sus au un vocabular concentrat, adică toți folosesc procedeul repetării cuvintelortemă, în timp ce numai la Rimbaud concentrarea scade sub normă (0,71). Dacă în ciuda faptului că cele două tendințe semnalate coexistă adeseori, la unii autori se poate constata o predominare a uneia din aceste tendințe, împrejurarea este explicată de Guiraud prin aceea că scriitorii foarte interiorizați înclină spre motivația excesivă și, deci, spre repetarea obsesivă a acelorași cuvinte, în timp ce scriitorii cu o structură mai intelectuală, mai discriminativă, înmulțesc expresia nuanțelor gîndirii și ale sensibilității, și îmbogățesc astfel vocabularul lor. Evident, astfel de generalizări sînt prea largi pentru a putea fi aplicate în toate cazurile concrete ; ele trebuie privite mai degrabă ca niște simple ipoteze de lucru.

O altă problemă atinsă de Guiraud în cercetările sale statistice este aceea a frecvenței relative a părților vorbirii la autorii studiați de el în raport cu norma aceleiași frecvențe la ceilalți poeți simboliști. Instituind această comparație, cercetătorul urmărește să ajungă la o caracterizare mai precisă a autorilor studiați de el : trăsăturile proprii unui scriitor apar cu un relief mai puternic atunci cînd se detașează pe fundalul mediului literar apropiat. Înaintăm

în cunoașterea lui Hugo atunci cînd ajungem a-l diferenția lingvistic și stilistic de Corneille și de Racine, dar cunoașterea lui Hugo face mari progrese și ajunge a atinge esențialul atunci cînd izbutim să surprindem trăsăturile de limbă și stil care-l deosebesc de contemporanii lui, de pildă de Balzac sau de Michelet. Așadar, metoda statisticii părților de cuvînt în opera poeților studiați de Guiraud, în comparație cu alți poeți din aceeași epocă, este justă și poate da rezultate interesante, după cum o dovedește următorul tablou statistic (în care norma frecvenței părților de cuvînt în poezia simbolistă este egală cu 1) :

	substantiv	adjectiv	verb	adverb
Baudelaire	1,01	1,15	0,90	0,94
Rimbaud	1,20	0,86	0,75	0,89
Mallarmé	0,99	1,06	0,98	1,00
Apollinaire	1,08	0,72	1,05	1,05
Claudel	1,06	0,70	1,05	1,22
Valéry	0,99	1,02	1,05	0,88

Studierea acestui nou tablou arată că, pe cînd frecvența substantivului crește prin raport cu norma la Claudel, Apollinaire și mai ales Rimbaud (1,06 ; 1,08 ; 1,20), o creștere asemănătoare a adjectivului se remarcă la Valéry, Mallarmé și Baudelaire (1,02 ; 1,06 ; 1,15) și a verbului la Apollinaire, Claudel și Valéry (1,05). Creșterea mai importantă a adverbului la Claudel (1,22) se explică prin faptul că acest autor, scriind în proză, el nu evită, așa cum fac poeții în versuri, adverbele de structură (*si, comme, ainsi que, alors* etc.). Interpretînd mai departe tabloul, se arată că accentul frecvenței cade asupra numelui (substantiv și adjectiv), nu asupra verbului, ceea ce corespunde situației generale în poezia lirică, unde cuvintele-temă sînt, mai ales, substantive și adjective : poeții lirici tratează teme exprimabile prin substantive (*natură, patrie, iubire*) sau prin adjective, atunci cînd poetul exprimă reacțiile sensibilității lui în fața realității. Verbul apare cu mai multă frecvență atunci cînd realitatea este prezentată ca proces, ca devenire, ceea ce, evident, se întîmplă mai ales în poezia sau în proza narativă. Studiul statistic al frecvenței părților de cuvînt apare,

deci, ca o metaforă interesantă pentru cunoașterea stilului, adică a atitudinii și chiar a viziunii despre lume a diferiților scriitori.

În legătură cu această din urmă problemă, Guiraud introduce o noțiune nouă, și anume noțiunea : *cuvinte de caracterizare* — adică, de fapt, acele cuvinte asupra cărora, într-un context, cade accentul semnificației poetice. Într-un text poetic, cuvintele de caracterizare sînt cele care constituie imagine. Astfel în aceste versuri spicuite din Baudelaire :

Sois sage, o, ma douleur et tiens-toi plus tranquille

. . . . . .

Quand vers toi mes désirs partent en caravane

. . . . . .

Tes yeux sont la citerne ou boivent mes ennuis

. . . . . .

nu verbele sînt cuvintele de caracterizare, și aceasta nu numai din pricină că aceste verbe (*sois, tiens-toi, partent, boivent*) sînt dintre cele mai obișnuite în limbă, dar și pentru motivul că ele nu formează imagine. Cuvîntul imagistic în cele trei versuri citate sînt ajectivele : *sage, tranquille,* sau substantivele : *caravane, citerne.* Observația corespunde situației generale în poezie, unde mai totdeauna cuvintele generatoare de imagini și metafore sînt, mai ales, substantivele și adjectivele. Guiraud ar fi putut face chiar observația că, judecate din punctul de vedere sintactic, imaginile și metaforele împlinesc, de obicei, funcțiunea unor determinative și ocupă, prin urmare, locul unui atribut adjectival sau substantival, sau al unui complement. Așa, de pildă, metafora : *regina moartă a nopții,* în versurile lui Eminescu :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă.

Metafora aceasta joacă, pe lîngă substantivul căruia i se substituie (*luna*), rolul unui determinativ, ca, de pildă, în această redare prozaică a versurilor eminesciene, în care metafora respectivă apare ca o apoziție : *Luna, regina moartă*

a nopții, trece prin poarta care pare a se fi deschis printre nori. Dar dacă mai ales categoria numelui furnizează cele mai multe dintre imaginile și metaforele poeziei, nu este exclus ca uneori acestea să fie generate de verbe, ca în aceste versuri ale lui Valéry, citate de Guiraud :

Une source complaisante
Où je bois *ce frêle bruit.*

Guiraud nu dă o întrebuințare dogmatică metodei statistice în studiul vocabularului poetic. El este conștient de limitele acestei metode ; încă de la începutul cercetării sale a simțit nevoia să precizeze atitudinea sa scriind : „Studiul de față a avut ca punct de plecare năzuința de a analiza mecanismul distribuției cuvintelor și rădăcinile lui psihosociale. Mi s-a părut în același timp că pe aceeași cale se putea obține un instrument eficace în analiza stilului. Desigur, stilul unui scriitor în ceea ce are el original și concertat pare a ieși de sub legile abstracte ale numerelor, încît va persista totdeauna repulsia instinctivă de a reduce operele literare la o numărătoare de forme vide. O astfel de metodă nu poate să nu trezească obiecții și primejdii, dar cine îi simte în chip clar limitele poate afla în ea un remarcabil aparat critic pentru studiul stilului."

Metoda statistică în studiul vocabularelor poetice n-are însă numai limite, dar și deficiențe mai grave, la care a trebuit să ne gîndim parcurgînd fișierul, devenit destul de bogat, al *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu.* În acest fișier fiecare din cuvintele poeziilor și prozei literare a lui Eminescu ocupă cîte o fișă. Cu toate acestea nu se poate spune că fiecare fișă reprezintă o unitate de aceeași însemnătate, și aceasta nu numai pentru că există o diferență de importanță între cuvintele-pline și cuvintele-instrumente gramaticale, dar și pentru că, într-un text poetic oarecare, cuvintele au accente de semnificație poetică deosebită. Astfel, dacă, pe baza fișierului constituit în momentul de față, am proceda la statistica părților de cuvînt în poezia lui Eminescu, n-ar fi deloc potrivit să numărăm toate substantivele, adjectivele, verbele și adverbele, și să vedem care este raportul dintre ele, deoarece accentul semnificației poetice poate,

într-un text anumit, să apese mai puternic asupra unora din aceste părți de cuvînt. Așa, în strofa eminesciană :

Cu mîne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Și ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi...

este inutil să spunem că întîmpinăm trei verbe (*adaogi, scazi, ai*) și trei adverbe substantivate (*mîne, ieri, ziua de azi*), deoarece accentul semnificației poetice cade asupra acestora din urmă și nu asupra celorlalte, încît este cu totul nepotrivit să le tratăm ca pe niște unități egale între ele.

De asemenea, este imposibil a considera vocabularul unui poet ca o unitate omogenă, adică la fel structurată în toate punctele ei. Statistica vocabularelor poetice, așa cum o preconizează Guiraud, se sprijină pe o asemenea ipoteză. Această ipoteză este însă ușor de înlăturat dacă studiem limba unui poet în dezvoltarea ei temporală. Este știut că orice poet își culege cuvintele sale dintr-unul sau, mai deseori, din mai multe sectoare ale lexicului general al limbii. Identificarea acestor sectoare este una din metodele cele mai productive pentru caracterizarea stilistică a operelor poetice. Stabilind sectorul sau sectoarele lexicale ale unui poet, aflăm lumea în care el se mișcă, impresiile care l-au urmărit mai cu dinadinsul, ideile și tendințele lui, felul culturii sale etc.

În ce-l privește pe Eminescu, fișierul limbii lui poetice pune în lumină două sectoare lexicale importante ale creației lui : *sectorul cuvintelor care exprimă realități ale naturii* (de pildă : *cer, stele, grădini, noapte, zină, primăvară, fagure de miere, cerb, vulpe, furtună, nour, lebădă, munți, brazi, frunză, stîncă, deal, cîmpie, ploaie, țărmuri, maluri, flori, mare, sori, țărînă, lună, valuri, unde, snop, pustie, deșert, izvor, crîng, trunchi, vînt, nisip, vijelie, pomi* etc., etc. — tot atîtea cuvinte culese la întîmplare și care denumesc plante, animale, fenomene meteorologice, corpuri cerești, anotimpuri, forme de relief etc.) ; apoi : *sectorul terminologiei artistice.*

Cineva poate observa că existența unui mare număr de cuvinte din sectorul natural în poezia lui Eminescu este un fapt cu totul firesc, deoarece natura este una din temele cele mai însemnate ale oricărei poezii lirice. Nu tot așa stau

însă lucrurile cu sectorul terminologiei artistice. Numărul cuvintelor aparținînd acestui sector este cu totul redus la unii poeți, chiar atunci cînd te-ai fi așteptat ca, prin cultura lor întinsă, impresii de artă să li se prezinte adeseori. Astfel, în 1 000 de versuri de G. Coșbuc (numărate în poeziile : *El Zorab, Un cîntec barbar, Romanță, Nunta Zamfirei, Nu te-ai priceput, Numai una, Moartea lui Fulger, Lupta vieții, Toamna, Pe lîngă boi*) nu există decît 9 cuvinte care exprimă obiecte artistice, și anume : *colos, cîntec, muzică, trîmbiță, tact, icoană, tragedie, epopee, comediant.* Cultura lui Coșbuc era, mai ales, filologică și nu este deloc de mirare că numărul impresiilor sale provenind din artele plastice, din arhitectură sau din muzică a rămas atît de sărac, după cum ne arată primul sondaj făcut în vocabularul lui.

Numărul cuvintelor aparținînd sectorului artistic la Coșbuc pare cu atît mai mic atunci cînd îl comparăm cu numărul termenilor aceluiași sector în 1 000 de versuri ale lui Eminescu, aparținînd fazei următoare poeziilor din *Familia*, de la poezia *Venere și Madonă* pînă la *Dorința*, în *Opere*, I, ed. Perpessicius.

Întîmpinăm aici cuvinte din domeniul arhitecturii : *arc, arhitectonic, castel, colonade, dom, mausoleu, Memfis, palat, piramide, temple, zidiri ;*

al artelor plastice : *culoare, icoană* (imagine artistică), *imagine, juvaer, marmură* (statuie), *pînză* (tablou), *Rafael, sfinx, statuie, tablou, Veneră* (ca temă plastică), *a zugrăvi* (a picta) ;

al muzicii : *armonie, cînt, a cînta, cîntare, cîntec, coarde, corn, a doini, fluier, harfă, liră, simfonie, sunet ;*

al poeziei : *bard, basm, cronice, enigmă, epopee, frază, Homer, Byron, a heiniza* (a cînta ca Heine), *mit, odă, pană* (putere poetică), *poet, poezie, poveste, proverbe, rege Lear, scald, scripture, stihuri ;*

la care se adaugă termenii în legătură cu facultățile sau categoriile artei : *fantezie, frumos, geniu, a inspira, jocul* (dansul), *măiestrit, romantic, simbol, tragic ;* în fine : *Garrick* (actorul) — în total 66 de cuvinte din domeniul artelor.

Se poate spune, observînd densitatea terminologiei sale artistice, că Eminescu trăia în lumea artei, mai ales în această

fază mai veche a activității lui, cînd, scriind la Viena sau curînd după părăsirea acestei capitale, poetul trebuie să se fi resimțit de mulțimea impresiilor culese într-un mediu în care prilejurile artistice erau foarte dese.

Numărul cuvintelor împrumutate terminologiei artistice ar crește încă mai mult dacă am întinde cercetarea noastră asupra întregii creații poetice a lui Eminescu. Dar deși pînă la sfîrșitul carierei sale impresiile de artă au continuat să genereze imaginile, comparațiile și metaforele eminesciene, nu putem spune totuși că sectorul terminologiei artistice continuă să-și mențină aceeași importanță. Numărînd cuvintele aparținînd acestui sector în alte 1 000 de versuri ale lui Eminescu, urmărite de data aceasta în poeziile epocii finale, de la *S-a dus amorul...* pînă la *Kamadeva*, în ediția Perpessicius, numărul termenilor de artă scade la 30, și anume din domeniul : arhitecturii (*portaluri, scări*), al artelor plastice (*daltă, marmură*), al muzicii (*armonie, bucium, vînt, cîntec, cor, a doini, gamă, liră, sunet*), al poeziei (*actor, basm, ghicitori, imagini, piesă, povești, teatru, versuri*), apoi o serie de simboluri artistice împrumutate mitologiei sau altor creații artistice (*Endymion, Hercul, Kamadeva, Nessus, pasărea Phoenix, O mie și una de nopți, Okeanos, Sybile, San Marco*).

Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu temă asemănătoare în prima și în cea de a doua fază studiată aici. Iată, în această privință, alăturarea semnificativă dintre peisajul de noapte în *Melancolie* și *Mai am un singur dor* :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopții moartă. —
O, dormi, o, dormi în pace printre făclii o mie
Și în mormînt albastru și-n pînze argintie,
În mausoleu-ți mîndru, al cerurilor arc,
Tu adorat și dulce al nopților monarc !

*

Și nime-n urma mea
Nu-mi plîngă la creștet,
Doar toamna glas să dea
Frunzișului veșted.

Pe cînd cu zgomot cad
Izvoarele-ntruna,
Alunece luna
Prin vîrfuri lungi de brad.
Pătrunză talanga
Al serii rece vînt,
Deasupră-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga.

În *Melancolie*, peisajul apare ca o construcţie, ca o întruchipare de artă ; în *Mai am un singur dor*, el se compune din impresii culese direct din natură, fără nici o transfigurare a obiectelor naturale prin apropierea lor de plăsmuirile artei. Deosebirea dintre procedeul artistic în zugrăvirea celor două peisaje este evidentă şi ea se exprimă în contrastul dintre cele două serii lexicale : *poartă, mormînt, mausoleu, arc* (termeni arhitectonici care dau peisajului de noapte în *Melancolie* caracterul monumental al unei construcţii) şi : *toamnă, frunziş, izvoare, luna, vîrfuri de brad, talanga, vîntul serii, teiul, creanga* (cuvinte din terminologia naturii, care dau peisajului nocturn din *Mai am un singur dor* însuşirea unui mediu natural difuz, cu elemente de idilă).

Statistica vocabularului, aşa cum o practică Guiraud, nu ţine seama nici de intensitatea accentului de semnificaţie poetică primit de fiecare cuvînt, nici de evoluţia vocabularului poetic în opera unui poet. Cuvintele sînt pentru metoda statisticii lexicale unităţi egale cu ele însele, şi opera unui poet — o totalitate imobilă. Observaţiile făcute mai sus, în legătură cu un aspect al poeziei lui Eminescu, ne previn împotriva postulatelor contestabile ale statisticii lexicale, aşa cum am văzut-o practicată mai sus. Dacă însă printr-un adaus de principii metodice s-ar putea ajunge la introducerea unor criterii ca cele asupra cărora am atras atenţia, statistica lexicală poate da rezultate în lucrarea de caracterizare stilistică a operelor poetice.

1959

DICȚIONARUL LIMBII POETICE A LUI MIHAIL EMINESCU

Lucrările lexicografice consacrate limbii marilor scriitori — ca, de pildă, *Dicționarul limbii lui Pușkin* (4 volume, din care au apărut: 1, 2, Moscova, 1956, 1958), *Dicționarul limbii lui H. Botev* (1 volum, Sofia, 1960), sau cele în curs de elaborare în Republica Democrată Germană, în Ungaria și Polonia, care urmează a ne înfățișa limba lui Goethe, a lui Petőfi și a lui Mickiewicz — fac parte din cercetările cele mai caracteristice ale lingvisticii moderne. Aceste lucrări sînt justificate deopotrivă de rolul însemnat pe care știința modernă a limbii îl recunoaște marilor scriitori în dezvoltarea limbilor naționale, cît și de ideea că folosința acestor limbi vădește structuri deosebite după felul grupurilor sociale sau al unora dintre individualitățile care le utilizează. Printre aceste individualități marii poeți dau totdeauna impresia, în momentul cînd ajung la formele caracteristice ale exprimării lor, că limba națională primește prin ei o nouă putere expresivă și oarecum un timbru nou.

Această impresie a fost înregistrată și de primii cititori ai poeziilor lui Mihail Eminescu. Sînt numeroase mărturiile provenite din epocă, din care ne putem face o idee despre impresia produsă de Eminescu, prin felul său de a se exprima, asupra contemporanilor lui. Elemente ale vocabularului, forme și construcții, mai puțin sau niciodată întrebuințate de scriitorii anteriori, dar mai cu seamă noile accepțiuni, uneori foarte numeroase, date cuvintelor limbii comune, apoi legăturile

proprii de cuvinte, locuțiunile și expresiile, ca și toate elementele figurative ale stilului, prin care graiul nostru atingea o treaptă înaltă a puterii lui de a reflecta lumea și de a comunica gîndirea cea mai înaltă și sentimentele cele mai adînci, explică îndeajuns impresia produsă de Eminescu. Dar această impresie prin care poporul nostru dobîndea o conștiință mai clară și mai puternică a năzuințelor lui, prin însăși perfecționarea instrumentului lingvistic făurit ca să le exprime și să le propage, n-a devenit decît rareori și în mod incomplet obiectul unei cercetări științifice. *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* își propune să împlinească această lipsă.

Dicționarul... Eminescu, operă a colectivului de limbă literară și stilistică din Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R., înfățișează limba poetică a marelui scriitor, adică limba poeziilor și a prozei literare publicate în timpul vieții lui, sporite prin acele postume care s-au bucurat de o întinsă circulație încă în primele ediții ale operelor poetului și au putut exercita înrîurirea lor asupra dezvoltării ulterioare a limbii literare române.

N-au fost înregistrate, deci, cuvintele și formele celorlalte opere postume și nici cele cuprinse în variantele și însemnările manuscriselor, deoarece, publicate tîrziu, acestea n-au avut aceeași însemnătate în evoluția limbii noastre literare. N-a fost folosit nici materialul prozei jurnalistice a lui Eminescu, deoarece nu avem de căutat aici partea cea mai însemnată a contribuției lingvistice a poetului, care a exercitat întinsa lui influență asupra contemporanilor și a urmașilor mai ales prin opera lui literară, în versuri și proză. Hotărîndu-ne la aceste limitări metodice, am făcut-o din convingerea că, reținînd esențialul limbii lui Eminescu, îl vom putea prezenta și cu acel relief capabil a arăta prin ce inovații de limbă a lucrat atît de puternic poetul asupra conștiinței lingvistice a cititorilor din vremea lui și asupra scriitorilor și a tuturor românilor culți de mai tîrziu.

Scopul *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu* este, așadar, îndoit. El urmărește mai întîi să fixeze etapa pe care o atinge Eminescu în dezvoltarea limbii noastre literare în secolul al XIX-lea ; apoi să arate ce face un mare poet din

instrumentul obștesc al limbii lui naționale, aducînd-o la o putere superioară a expresivității ei artistice. Din acest punct de vedere, *Dicționarul... Eminescu* va fi un dicționar stilistic și trebuie considerat ca una dintre verigile lanțului de cercetări care, în anii puterii populare, s-au consacrat studiului limbii și stilului scriitorilor, schițînd începuturile unui interesant curent al lingvisticii și științei noastre literare mai noi.

1961

EXPRESIA JUVENILULUI LA EMINESCU

Lectura *Dicționarului limbii poetice a lui Eminescu*, în curs de definitivare la Institutul de lingvistică al Academiei R.P.R., mi-a atras atenția asupra statorniciei cu care poetul a fost urmărit de impresia juvenilului. Deși n-a fost stabilit încă un indice de frecvență a diferitelor cuvinte folosite de Eminescu, lucrare care va deveni mai ușor de realizat după publicarea dicționarului, se poate spune că termenii : *june*, dar mai cu seamă : *copil* și *tînăr*, ca și acei derivați din aceștia, sînt printre cei mai deseori iviți sub pana poetului. Aspectul tineresc al lumii este unul din cele care l-au atras mai puternic și pe care Eminescu l-a exprimat mai frecvent, în toate fazele creației lui, cu o insistență în adevăr caracteristică. Mi se pare că lucrările de critică literară n-au făcut încă această observație ; dar ea se impune cercetătorului limbii eminesciene. Notez, deci, aici, cîteva din concluziile dicționarului eminescian, prin care studierea poeziei lui Eminescu cu mijloace lingvistice devine mai lesnicioasă.

În ce privește familia de cuvinte : *june, junie, junime, junețe* — ea aparține, mai ales, primei faze a creației eminesciene, atunci cînd Eminescu stătea sub influențele latiniste și eliadiste, care au dat și alte consecințe în limba tînărului poet. Interesant este de observat că *june,-ă* — substantiv și adjectiv, masculin și feminin, deși apare destul de des, nu se asociază niciodată cu valori stilistice, de pildă cu subtonul de ironie pe care același cuvînt îl dobîndește la alți scriitori, într-o vreme nu cu mult ulterioară

aceleia în care Eminescu îl întrebuinţează cu destulă insistenţă. Astfel, cînd Caragiale pune, în *O noapte furtunoasă* (1879), I, 2, în gura lui Rică Venturiano declaraţia: „Sunt un june tînăr şi nefericit, care suferă peste poate şi iubeşte la nemurire", cuvîntul *june* n-are acompaniament ironic în gura lui Rică, dar are sigur un astfel de acompaniament în notaţia lui Caragiale. Niciodată nu percepem însă o asemenea notă stilistică la Eminescu cînd întrebuinţează substantivul *june,-ă:* „O dalbă fecioară adoarme pe sînul / De-un june frumos" (I, 4/5—6),[1] „Căci junele astfel din pieptu-i oftează" (I, 4/19), „lacrima duioasă, / Ce junii toţi o varsă pe trist mormîntul tău" (I, 1/21—22), „puterea leşinată / A junelui cănit" (I, 23/17—18); sau adjectivul *june,-ă:* „După care ea atrage vre un june curtezan" (I, 162/26), „Iar eco îşi rîde... / ...de junii amanţi" (I, 5/22—23), „O, dezmiardă pîn-eşti june ca lumina cea din soare" (I, 42/18), „Văzu... în mijlocul unui salon strălucit o june fată muiată într-o haină albă" (*P. l.*, 46/4) etc.

Am spus că *june,-ă* aparţine vocabularului de tinereţe al lui Eminescu, totuşi unele exemple, ca, de pildă, cel de la I, 162/26 aparţine fazei de maturitate; dar aici se poate pune întrebarea dacă nu se percepe cumva vreo tonalitate ironică, cum începuse să se audă în epocă; atunci cînd cuvîntul *june* era pronunţat: *june curtezan* — ar putea să aibă o asemenea tonalitate. În legătură cu *june,-ă* — adjectiv, se mai poate face observaţia că el nu însoţeşte numai un substantiv care indică o fiinţă umană (*june curtezan, june fată*), dar şi aspecte ale naturii sau ale activităţilor: „flori plăpînde, june" (I, 17/2), „jocurile-mi june" (I, 6/24). Găsim pe *june* ca adjectiv şi într-o comparaţie: „june ca lumina cea din soare" (I, 42/18).

În rezumat se poate spune că deşi *june,-ă* ne apare ca un cuvînt caracteristic al vocabularului de tinereţe al lui Eminescu, el este întrebuinţat totdeauna în înţelesul lui propriu (tînăr), nu produce derivaţii semantice şi nu este introdus decît o singură dată într-o asociaţie cu o valoare expresivă de artă, şi anume în comparaţia notată mai sus. Acelaşi este cazul şi pentru derivatele: *junime* (tineret), *juneţe* (ti-

[1] Citatele sînt reproduse din *Opere*, ed. Perpessicius, vol. I, IV, şi *Proză literară (P. l.)*, ed. I. Scurtu.

nereţe), *junie* (tinereţe) — semnalabile tot în poeziile tinereţii : „În inima junimii" (I, 25/11), „Şi junimei generoase, domnişoarelor ce scapăr, / Le arăt că lumea vis e" (I, 48/19—20), „Vă văd lungiţi pe patul juneţii ce-aţi spurcat-o" (I, 24/1), „Visările juniei" (I, 8/8), „Repedea junie" (I, 21/1).

Mult mai numeroase sînt observaţiile ce se impun în legătură cu familia de cuvinte : *copil-ă* — subst. m. şi f. ; *copil -ă* — adj. m. şi f. ; *copilandru, copilaş, copilăreşte* — adv. ; *copilărie, copilăresc,-ească* — adj. ; *copilăros,-oasă* — adj., *copiliţă.* Numărul acestor cuvinte în poeziile publicate de Eminescu şi în proza lui literară însumează cifra de 122. Aceste cuvinte sînt, deci, cum spuneam mai sus, printre cele mai întrebuinţate de Eminescu. Pe de altă parte, exemplele care le atestă sînt culese mai ales din producţia de maturitate a poetului, o împrejurare care ne permite a spune că termenul *copil* şi derivatele lui au înlocuit, la un moment dat, pe : *june, junime, juneţe, junie* — din vocabularul producţiei de tinereţe. Faptul acesta este explicabil prin evoluţia limbii literare în epoca străbătută de Eminescu, o evoluţie care a eliminat treptat pe *june* şi derivatele lui. Dar acelaşi fapt mai stă în legătură şi cu un anumit fel al viziunii eminesciene, de care mă voi ocupa îndată.

Cuvîntul *copil* este la Eminescu unul din cele mai productive, mai întîi pentru că poetul foloseşte aproape toate derivaţiile lui. Printre acestea, *copil, -ă* ca adjectiv nu este atestat de *Dicţionarul limbii* decît la Eminescu, dealtfel într-o poezie de tinereţe : „Să mai privesc o dată cîmpia-nfloritoare, / Ce zilele-mi copile şi albe le-a ţesut" (1, 6/21—22). *Copil, -ă* — adjectiv este, deci, o particularitate a limbii lui Eminescu, semnalabilă de mai multe ori, fiindcă în afară de exemplul din *Dicţionarul limbii* se mai poate cita : „...cîmpia-nfloritoare... / ...Ce auzi odată copila-mi murmurare" (I, 6/21, 23), „Un bărbat... şi mai copil decît ea" (*P. l.*, 105/16), „Pe fruntea-i copilă" (I, 11/24) şi, dubitabil, „Din cît eşti de copilă să-ntinereşti mereu" (I, 128/9). Dacă Eminescu a preferat, uneori, adjectivul *copil, -ă,* cînd îi stătea la îndemînă dubletul *copilăros, -oasă,* este explicabil nu numai prin necesităţile ritmului, dar şi prin aceea că acest cuvînt rar avea, pentru el, un relief poetic pe care dubletul lui nu-l poseda.

Productivitatea lui *copil* apare și în faptul că el determină nu numai o întreagă familie de cuvinte, dar și multe derivații semantice, exprimă adică înțelesuri foarte fin diferențiate de Eminescu. Voi da, în această privință, cîteva exemple, dar nu pe toate cîte pot fi spicuite. *Copil,-ă* (adj. și subst.) înseamnă, așadar, la Eminescu :

1. Băiat sau fată în primii ani ai vieții : „copilul cu bobocii, era chiar copilul lui" (I, 84/6). Diferențierea e vizibilă în întrebuințarea cu sens deosebit a cuvîntului care are mai întîi sensul 1, apoi sensul 3 : „Cum te cheamă, măi copile ?" (I, 84/2), „Și pe cîmpul gol el vede un copil umblînd desculț" (I, 83/33), „Hai și noi la craiul, dragă, / Și să fim din nou copii" (I, 100/17—18), „Cu copii se hîrjonește" (I, 108/3), „E sfios ca și copiii" (I, 109/1), „Ca copiii are haz" (I, 159/15), „Mînile ei spînzurau în jos, ca la un copil vinovat" (*P. l.*, 7/21), „Povești și doine, ghicitori, eresuri, / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară" (I, 201/4—5) etc., etc.

De semnalat mai este faptul că substantivul *copil* apare la genul feminin cu o insistență mai mare decît aceea care poate fi remarcată la alți autori. Femininul *copilă* alcătuiește, deci, o altă particularitate a limbii lui Eminescu, cum arată exemplele (unde *copilă* ar fi putut să fie înlocuit prin fată și unde cuvîntul este mai apropiat de sensul 2) : „i-o romantică copilă" (I, 46/24), „În biserica pustie... / ...stă pe trepte o copilă" (I, 50/5—6), „După gratii de fereastră o copilă el zări" (I, 144/22), „E-a șeihului copilă" (I, 144/24), „Azi n-ai chip în toată voia... / ... pe copilă s-o dezmierzi" (I, 155/21—22), „Dîndu-și trestia-ntr-o parte, / Stă copila lin plecată" (I, 72/3—14). „Dintre flori copila rîde și se-nclină peste gratii" (I, 154/11), „Cînd cochetă de-al tău umăr ți se razimă copila, / Dac-ai inimă și minte, te gîndește la Dalila" (I, 159/13—14), „Și cînd în pat se-ntinde drept / Copila să se culce, / I-atinge mînile pe piept, / I-nchide geana dulce" (I, 168/9—12), „Într-o zi copila moare" (IV, 366/1), „Pînze moi în care se țesură zile, / Vederea și somnul sărmanei copile" (IV, 365/11—12), „Ș-a copilei rugăciune tainic șopotit murmură"(I, 50/12) etc., etc.

Cred că întrebuințarea substantivului feminin *copilă* este, la Eminescu, o particularitate regională moldovenească ;

dar dacă poetul recurge atît de deseori la acest cuvînt este un fapt care provine și din felul viziunii sale, potrivit căruia poetul vede în ființele tinere de sex feminin nu atît feminitatea aptă pentru procreație, cît copilăria, inocența, înflorirea încă plăpîndă și castă a acestei feminități.

2. Cu observațiile de mai sus am atins al doilea sens: *tînăr, adolescent*, ca în exemplele: „Arald copilul rege, uitat-a universul" (I, 91/33), „Miroase florile-argintii / Și cad, o dulce ploaie, / Pe creștetele-a doi copii, / Cu plete lungi bălaie" (I, 179/25—28), „El (Kamadeva) veni, copilul mîndru, / Călărind pe-un papagal" (I, 236/5—6), „Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil" (I, 157/27), „Afară de ochii negri, care erau ai ei, era el întreg, el, copilul din portret" (*P. l.*, 39/4), „Era atît de însetată de amor, ca copilul cel tînăr" (*P. l.*, 134/30), „Era aninat într-un cui bustul în mărime naturală a unui copil ca de vro optsprezece ani" (*P. l.*, 37/3) etc. Și aici, ca și în cazul precedent, adolescentul văzut ca copil manifestă o particularitate a viziunii poetului, mișcată în special de juvenilitate, de grația și delicatețea primelor înfloriri ale vieții.

3. *Fiu* sau *fiică*, indiferent de vîrstă sau de sex: „Copilul cu bobocii era chiar copilul lui" (I, 84/6), „Căci născută ești, copilă, din nevrednică iubire" (I, 65/3), „Dau ca bir tot al zecelea din copiii supușilor mei" (*P. l.*, 5/29), „Ea nu mai avea dureri, nici bucurii decît acele ale copilului ei" (*P. l.*, 39/8), „Nu te călugări, copilul meu" (*P. l.*, 109/6), „Ieronim, adaose bătrînul molcom, copilul meu" (*P. l.*, 127/10).

4. *Nevîrstnic*: „În jos plecat-am ochii naintea feței tale, / Stătînd un îndărătnic — un sfiicios copil" (I, 91/14—15), „Veștejiți fără de vreme, dar cu creieri de copil" (I, 151/13), „Ar plînge și ar rîde de fericire, ca un copil" (*P. l.*, 74/29), „Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorința de a plînge ca un copil vinovat" (*P. l.*, 75/29).

5. Figurat: *ființă* (de cele mai multe ori tînără), naivă, fără experiență, neștiutoare, nevinovată: (San Marc) „Rostește lin în clipe cadențate: «Nu-nvie morții, e-n zadar, copile!»" (I, 202/13—14), „Tu ești copilă, asta e" (I, 176/1), „În fine, începur-a rîde — doi copii — rîdeau cu lacrimile-n ochi" (*P. l.*, 91/12), „Eu nu sunt copil, Elis..." (*P. l.*, 91/21),

„D-ta Venus, el Adonis. — Ei! asta-i prea tare... Eşti copilă... şi de ce nu?" (*P. l.*, 101/4), „Asta nu-i trai, asta-i chin... Dar biata copilă... să fiu drept... ce ştie ea că mă chinuie" (*P. l.*, 122/4).

6. Figurat: *creatură, progenitură:* „Iar în lumea asta mare, noi copii ai lumii mici, / Facem pe pămîntul nostru mușunoaie de furnici" (I, 132/33—34), „În sunete din urmă pătrunde-n fire cînt, / Jelind... / ...Pe-Arald, copilul rege al codrilor de brad" (I, 98/28—30).

7. Figurat: *aparţinînd la o clasă socială:* „Copii săraci şi sceptici ai plebei proletare" (I, 56/5), „Copile din popor" (I, 60/20).

Productivitatea, dar mai cu seamă frecvenţa şi statornicia impresiilor pe care le exprimă *copil, -ă* — subst. şi adj. m. şi f., şi derivatele sînt vizibile şi în mulţimea locuţiunilor, expresiilor, epitetelor, comparaţiilor, asociaţiilor expresive de cuvinte şi imaginilor în care se iveşte acest cuvînt. Grupez întregul material în aceste cîteva puncte:

1. Locuţiune adjectivală: „Ci tu rămîi în floare ca luna lui Aprid, / Cu ochii mari şi umezi, cu zîmbet de copil" (I, 128/7—8), „Seriozitatea contrastează totdeauna plăcut cu faţa de copil" (*P. l.*, 33/22); locuţiune adverbială: „De copil încă, el admira ochii cei frumoşi ai portretului" (*P. l.*, 38/20).

2. În expresiile: *copil de suflet* (fiu adoptiv): „Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah" (I, 146/1); *copil de casă* (paj): „În vremea asta Cătălin, / Viclean copil de casă... // ...Se furişează pînditor / Privind la Cătălina" (I, 173/21—22, 31—32).

3. Epitete. Am arătat, mai sus, *copilă -e* — adj. şi, adaug acum, în funcţie de epitet: *copila-mi murmurare, zile copile, fruntea copilă.* Mai deseori apar ca epitete derivatele: *copilăros-copilăroasă* — adj.; *copilăresc-copilărească* — adj.; *copilăreşte* — adv.; cum arată exemplele: „Florile împrospătate ridicau în soare cochete capete copilăroase" (*P. l.*, 70/24), „Tu regină a sufletelor — nu eşti... copilăroasă ca un canar" (*P. l.*, 124/8), „Capul ei se ridica c-un fel de copilăroasă mîndrie" (*P. l.*, 102/13), „Rîdea c-un fel de copilăroasă nebunie" (*P. l.*, 83/6), „Uscăciunea neagră... a părului contrasta plăcut cu faţa fină, dulce şi copilărească

a băietanului" (*P. l.*, 33/17), „După fiecare (perdea) se ivea zîmbind cu o speriată și copilărească șireție capul ei" (*P. l.*, 75/4), „Vezi tu, Emil ? zise ea c-o seriozitate copilărească" (*P. l.*, 92/33), „Iar cînd te văd zîmbind copilărește, / Se stinge-atunci o viață de durere" (I, 120/12—13), „El se da tot mai aproape / Și cerșea copilărește" (I, 104/1—2).

Copilăros, -oasă, copilăresc, -ească sînt, deci, epitete, pentru ființe : *regină a sufletelor... copilăroasă ;* pentru expresia lor : *fața... copilărească a băietanului ;* pentru atitudinile sentimentale manifestate de expresia figurii : *copilăroasă mîndrie, copilăroasă nebunie, copilărească șireție, seriozitate copilărească ;* tot astfel adverbul *copilărește : zîmbind copilărește, cerșea copilărește.* Insistența acestor notații vorbește îndestul asupra felului aspectelor umane selectate de viziunea poetului.

4. Metafore și comparații : numărul metaforelor în care *copil* este *tertium comparationis* e redus : (Cărare de văpaie) „pe-o repede-nmiire de mici unde o așterne / Ea, copila cea de aur (luna), visul negurii eterne" (I, 154/25—26), „Vezi tu ce copil (ființă slabă) supus, umilit este amorul" (*P. l.*, 113/25). Mult mai mare este numărul comparațiilor în care : *copil, copilărie* — apar ca al doilea termen al comparației : „Doritor ca o femeie și viclean ca un copil" (I, 80/24), (amorul personificat) „E sfios ca și copiii" (I, 109/1), „E frumoasă, se-nțelege... Ca copiii are haz" (I, 159/15), „Ar plînge și ar rîde de fericire, ca un copil" (*P. l.*, 74/29), „Se uita... cu o expresie indecisă, înecată de dorința de a plînge, ca un copil vinovat" (*P. l.*, 75/29), „Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil" (I, 157/27), „Era nebună ca un copil", (*P. l.*, 133/33), „Era atît de însetat de amor, ca copilul cel tînăr" (*P. l.*, 134/29), „Mîinile ei spînzurau în jos ca la un copil vinovat" (*P. l.*, 7/21), „Îi plăcea să asculte de ea ca un copil de sora sa mai mare" (*P. l.*, 121/8), „Privește la lună, luna miezei-nopții — frumoasă ca un copil de patrusprezece zile" (*P. l.*, 123/23), „Știu eu cum, zise ea, vicleană ca un copil" (*P. l.*, 125/24), „Să te lași iubit... ca un copil" (*P. l.*, 117/3), „Surîsul său devenea... sălbatec ca toată copilăria ei" (*P. l.*, 133/2).

Examinarea acestor comparații arată, prin epitetul legat de *copil,* sau prin termenul cu care se face comparație,

ce anume aspect al *copilului* (uneori cu înțelesul de : *tînăr, adolescent*) selectează viziunea lui Eminescu. Copilul este, deci : *supus, umilit, nebun* (capricios) ; este : *viclean, sfios, are haz, rîde și plînge de fericire ;* este : *vinovat* (în inocența lui) ; este *însetat de amor, frumos ;* copilăria este : *sălbatică.* Imaginea eminesciană a copilului (adolescentului, adolescentei) se întregește din toate aceste trăsături în care apar atitudinile, reacțiile, simțirile omului la începutul vieții erotice.

5. Asociații expresive de cuvinte și imagini în care apar : *copil, copilă, copilaș, copilărie* — sînt, de asemenea, numeroase : „Dîndu-și trestia-ntr-o parte, / Stă copila lîn plecată" (I, 72/13—14), „După gratii de fereastră o copilă el zări" (I, 144/22), „Dintre flori copila rîde și se-nclină peste gratii" (I, 154/11), „El cerca de a descoperi dacă nu cumva șireata copilă ar avea vreun amor" (*P. l.*, 121/5), „El nu simțea nimic... asemenea unui copil amețit de somn, pe care mama îl dezmeardă" (*P. l.*, 124/27), „Căci te iubesc, copilă... / ...Ca visul pe-un copil" (I, 22/5, 8), „Copilă cuprinsă de dor și de taină" (I, 41/6), „Ești demon, copilă, că numai c-o zare / Din genele-ți lunge, din ochiul tău mare, / Făcuși pe-al meu înger cu spaimă să zboare... ?" (I, 41/8—10), (împăratul) „care nu zîmbea nici la cîntecul nevinovat al copilului..." (*P. l.*, 1/15), „El auzi... un tînăr și tremurător glas de copilă..." (*P. l.*, 45/24), „Ochii cei albaștri ai copilului erau așa de străluciți..." (*P. l.*, 37/8), „Sufletul ei întreg era o reflectare umbroasă și tristă a sufletului său de copil" (*P. l.*, 39/10), „Ea-l asculta pe copilaș / Uimită și distrată" (I, 175/5—6), „Așa-numitele lor blestemății erau niște copilării" (*P. l.*, 99/14), „Dulcea moliciune a copilăriei era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeii" (*P. l.*, 132/29).

Copil și derivatele apar în toate aceste exemple ca instantanee imagistice sau în contexte care pun în evidență alte aspecte ale juvenilității, notate de Eminescu, ca : nevinovăția, somnolența, visarea, demonia privirilor, glasul tînăr și tremurător, ochii albăstrii și străluciți, reflectarea umbroasă și tristă a sufletului, dulcea moliciune etc. Impresia juvenilului la Eminescu se completează prin toate aceste trăsături.

În ce privește pe : *tînăr,* substantiv și adjectiv, masculin și feminin, el este mult mai puțin productiv decît : *copil,*

deoarece nu determină, la Eminescu, decît derivatele : *tinerel,-ică, întineri, tinerețe,* s. m. sing. și pl., acesta singur din urmă apărînd în expresiile : *floarea tinereții :* „El (Okeanos) numa-n veci e-n floarea tinereții" (I, 202/6) ; a-și pune tinerețele la stos : „Acolo v-ați pus averea, tinerețele la stos" (I, 151/9). Poetul întrebuințează cuvintele : *tînăr, tinerețe* — mult mai rar decît : *copil* și derivatele sale (de 42 ori), și le asociază cu mai puține înțelesuri decît pe acestea. *Tînăr* pare a însemna, la Eminescu, uneori : adolescent, flăcău, fecior, voinic ; mai deseori determinarea de vîrstă e mai greu de făcut, dar poate semnifica bărbat tînăr, între adolescență și maturitate : „Pe un pat sărac asudă... / Tînărul" (I, 52/21—22), „Vede-un tînăr, ce alături / Pe-un cal negru stă călare (I, 66/23—24), „Tinere, ce plin de visuri urmărești vre o femeie" (I, 159/5), „Și apa unde-a fost căzut / În cercuri se rotește, / Și din adînc necunoscut / Un mîndru tînăr crește" (I, 170/1—4), „Sub șirul de mîndri tei / Ședeau doi tineri singuri" (I, 179/7—8), „Privește-ți-i acei tineri cu zîmbiri banale, cu simțiri mulieratice" (*P. l.*, 115/5), „Ce nobile trăsături are tînărul" (*P. l.*, 100/21), „Vedem o frunte..., care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tînărului meu" (*P. l.*, 33/14), „Fond de întuneric... care-l vezi mai în fața tuturor tinerilor" (*P. l.*, 105/25), „O lume de cugetări și analogii în capul tînărului" (*P. l.*, 131/1) etc.

Aceeași greutate în posibilitatea determinării mai exacte a vîrstei în adjectivele : *tînăr,-ă, tineri,-e :* „Frumsețile-ne tineri bătrînii lor distrug" (I, 59/35), „Nu-ți mai scurge ochii tineri" (I, 82/31), „Pe un pat de scînduri goale doarme tînăra nevastă" (I, 84/23), „De la ochii ei cei tineri mîntuirea s-o implore" (I, 162/8), (împăratul) „care nu zîmbea... nici la surîsul plin de amor al soției lui tinere" (*P. l.*, 1/16), „Și-n piepturile păstorilor tineri... încolțea un dor... adînc" (*P. l.*, 3/32), „Veselia nestingibilă a fetelor tinere" (*P. l.*, 105/26), „Fetele tinere ivesc fețele rumene ca mărul prin obloanele deschise ale ferestrelor" (*P. l.*, 50/10), „Sta cu capul ei sur... în poalele unei roabe tinere" (*P. l.*, 18/9), „Era un contrast plăcut : chipul unui tînăr demon lîngă chipul unui înger" (*P. l.*, 84/1), „Știi că tînăra Aurora răpește pe Orion" (*P. l.*, 105/21), „Trist se scula (împăratul)

din patul împărătesc, de lîngă împărăteasa tînără" (*P. l.*, 1/20) etc., etc.

Cît despre *tinerețe,-ă, tinereți* — substantiv feminin, cuvîntul înseamnă mai ales vîrsta dintre adolescență și maturitate, anii de plenitudine ai vieții, ca în exemplele : „Viața, tinerețea, mi-ai prefăcut-o-n rai" (I, 95/34), „Dar sufletul mi-e vesel, tinerețea luminată" (I, 102/12), „Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința" (IV, 361/12), „N-or să pătrunz-amarul pierdutei tinereți" (IV, 432/15), „Pierdut e totu-n zarea tinereții" (I, 201/12), „Floare de crîng, / Astfel viețile / Și tinerețile / Trec și se stîng" (IV, 378/21—24).

Se poate spune că *tînăr-tinerel-tinerețe* are un potențial lingvistic și poetic mai mic decît *copil* și familia lui de cuvinte, atît prin numărul mai redus de derivate la care dă naștere, cît și prin mai restrînsa lor diferențiere de sens, deși aceste cuvinte intră în asociații epitetice și în comparații prin care categoria tinereții se extinde asupra naturii și a fenomenelor morale, și valoarea lor poetică se înalță, cum o arată exemplele : „Ca să iasă chipu-n față, / Trandafiri aruncă tineri" (I, 72/21—22), „Ramul tînăr vînt să-și deie" (I, 122/3), „Codrule cu rîuri line, / Vreme trece, vreme vine, / Tu din tînăr precum ești / Tot mereu întinerești" (I, 123/19—22), „Ci-mi împletiți un pat din tinere ramuri" (I, 221/4), „Tînără și dulce veste" (I, 29/3), „Tînăra delicatețe... era întrunită cu frumusețea nobilă... a femeiei" (*P. l.*, 132/28), „Iar boierii... erau frumoși ca zilele tinereței" (*P. l.*, 4/32).

Înglobînd termenii : *june, copil, tînăr* și derivatele lor în noțiunea mai largă a *juvenilului*, putem întări, la sfîrșitul acestei scurte interpretări, observația că expresia juvenilului este una din cele mai frecvente în poezia și în proza poetică a lui Eminescu, și că impresiile corespunzătoare fac parte din acelea care l-au urmărit mai statornic, stînd mereu în orizontul lui poetic. Prin derivatele de formă și sens ale cuvintelor respective, prin faptul introducerii în asociații epitetice, comparații, imagini și alte înlănțuiri expresive de cuvinte, tema juvenilității apare drept una din cele mai caracteristice ale inspirației lui. Eminescu este un poet al tinereții, observată de el în atitudinile, simțirile, farmecul ei, atît de strîns legat de primele chemări ale iu-

birii. Scriind el însuşi numai în anii săi tineri şi sub puterea impresiilor acestei vîrste, poetul s-a ridicat oarecum deasupra ei şi, cîştigînd faţă de juvenilitate distanţa contemplaţiei şi a reflecţiei, a izbutit s-o evoce în multe din formele ei fizice şi morale de a fi. Mediaţia genială a spiritului a făcut dintr-un tînăr poet un poet al tinereţii.

Este una din concluziile la care ne conduce observaţia limbii lui Eminescu.

1964

CARAGIALE ŞI LIMBA REALISMULUI CRITIC

Pentru aprecierea limbii pe care I. L. Caragiale o pune în gura personajelor sale, o metodă potrivită este aceea a alăturării ei de limba altor scriitori mai vechi sau contemporani. Caragiale a notat, atît în comediile, cît şi în schiţele şi povestirile sale, felul de a vorbi al oamenilor pe care i-a observat, vocabularul, particularităţile lor fonetice şi morfologice, anumite construcţii şi alte multe caracteristici ale limbii vorbite. Cine străbate întreaga noastră proză literară din veacul al XIX-lea are putinţa să constate faptul că, dacă tendinţa de a nota limba vorbită este ceva mai veche decît momentul din jurul anului 1880, cînd Caragiale începe să dea operele sale mai de seamă, autorului *Scrisorii pierdute* şi al *Momentelor* i se datoreşte asocierea acestor tendinţe cu o atitudine critică, absentă dintre preocupările scriitorilor mai vechi.

În prima jumătate a secolului al XIX-lea, procedeul notării limbii vorbite pare necunoscut. Iată un fragment dialogat din povestirea *Zoe* (1829) a lui C. Negruzzi:

„ — Ascultă, draga mea; cred că nu te îndoieşti cum că te iubesc. Vestea ce mi-ai dat m-a umplut de bucurie. Dar văd nişte mari piedeci la însoţirea noastră. Unchiul meu a aflat legătura noastră, şi e foarte mînios asupra mea. Îmi zice că nu e de cinstea mea să iau o fată săracă, orfană şi cîte altele. Eu însă nu zic că nu te voi lua, dar trebuie răbdare. Să vedem. (...)

— Vai, mie, nenorocita ! Iată la ce-am ajuns ! Iată în ce stare m-ai adus ! mă disprețuiești după ce m-ai înșelat ! Nu ți-e milă de o ticăloasă fată pe care ai ademenit-o cu juruinți mincinoase ?" etc.

Exprimarea oamenilor în acest dialog este destul de îndepărtată de limba vorbită. Notez introducerea unei subordonate prin dubla conjuncție mai rar uzitată : *cum că ;* folosirea prepoziției *asupra* în altă funcție decît aceea obișnuită ei : „e foarte mînios asupra mea" ; întrebuințarea articolului nedefinit plural, amintind o construcție franceză : „văd niște mari piedeci". Cele cîteva propoziții exclamative nu folosesc nici una din formele exclamării în românește. În general, se poate observa retorismul artificial al vorbirii personajelor.

Interesant este de remarcat că C. Negruzzi, odată cu perfecționarea artei sale scriitoricești, descoperă procedeul realist al notării graiului viu. Douăzeci de ani după compunerea nuvelei romantice *Zoe*, ajuns la o fază nouă a creației sale, el intercalează în *Scrisoarea XXVI* (1850), reprodusă în seria *Negru pe alb*, următorul dialog :

„— Am venit să te rog de un lucru.

— A ! îndată ce nu e vorba de bani, sunt gata să te ascult.

— Vezi dumneata, domnule Scripicescu, căsuța mea e bunișoară. Patru odăițe, ogradă bună cu gard, chiar la uliță...

— Hei, așa ș-așa. Nu e tocmai comodă. Ferestrele mici, coperămîntul vechi...

— Eu tot sunt un bătrîn singur c-un picior în groapă, lemn uscat bun de ars ; mi-am luat de seamă și ți-o dau dumitale, că zău m-am săturat de a tot alerga după plata chiriei. Încai n-oi mai avea supărare și bătaie de cap, și-apoi dumneata mi-i pomeni poate cîteodată.

— Foarte mulțemesc, zise Scripicescu, nu primesc."

Dialogul reține aici numeroase particularități ale limbii vorbite, mai întîi în vocabular, cu moldovenismele : *ogradă, încai ;* apoi variante fonetice : *a mulțemi ;* variante morfologice : *mi-i pomeni* (mă vei pomeni) ; exclamații : *a !, hei !, zău ! ;* expresii : (a fi) „c-un picior în groapă", „așa ș-așa", „bătaie de cap". Notez totuși din vechile deprinderi ale scriitorului, stînd sub înrîurirea limbii franceze, construcția cu

infinitivul „m-am săturat de a tot alerga" (în locul construcției conjunctivale : să tot alerg).

Făcîndu-i să vorbească pe țăranii săi moldoveni, Creangă ne-a dat o limbă de o autenticitate fără pată. Reproduc din *Dănilă Prepeleac* (1876) următorul dialog :

„— Stăi, prietene, zise ist cu boii, care tot se smunceau din funie...

— Eu aș sta, dar nu prea vrea el să steie. Dar ce ai să-mi spui ?

— Carul dumitale parcă merge singur.

— D-apoi... mai singur, nu-l vezi ?

— Prietene, știi una ?

— Știu, dacă mi-i spune.

— Hai să facem treampa : dă-mi carul și na-ți boii. Nu vreu să le mai port grija-n spate (...) Oi fi eu vrednic să trag un car, mai ales dacă merge singur.

— Șuguiești, măi omule, ori ți-i într-adins ?

— Ba nu șuguiesc, zise Dănilă.

— Apoi dar te văd că ești bun mehenghiu, zise cel cu carul. M-ai găsit într-un chef bun ; hai, noroc să dea Dumnezeu ! Să-ți aibi parte de car, și eu de boi."

Caracterul de limbă vorbită al dialogului reprodus rezultă în primul rînd din vocabularul lui, cu moldovenismele : *a șugui, treampa, mehenghiu* etc. ; din variantele morfologice : *ți-i* (îți este), *mi-i spune* (îmi vei spune) ; prin imperativul dat prin conjunctivul asociat cu pronumele în dativ : „să-ți aibi parte" ; prin propozițiile interogativ-exclamative : „nu-l vezi ?", „știi una ?", „noroc să dea Dumnezeu !" ; din expresii ca : „ a găsi (pe cineva) într-un chef bun". Limba vorbită este atîta de credincios redată de Creangă, încît ea impune cititorului înălțările și coborîrile tonului. Apoi, fără alte indicații descriptive, ni se pare că și vedem pe oamenii care vorbesc numai fiindcă îi ascultăm, într-atît de vie este limba lor.

Personajele lui Caragiale vorbesc o limbă de un realism cu nimic mai prejos de cel al oamenilor lui Creangă. Numai că cele dintîi aparțin altor categorii sociale. În locul țăranilor lui Creangă, trăind în cercul tradițiilor lor și vorbind o limbă care trebuie să fi fost și aceea a strămoșilor lor, apar personajele caragialiene, oameni din acea mică-burghezie apărută odată cu noul stat, infectați de politicia-

nism sau trăind ca o funcționărime servilă și parazitară. Limba acestor oameni *datează*. Ei vorbesc limba unui moment de criză și a unei culturi neasimilate, fiindcă ea nu folosea decît păturii conducătoare, dar nu și masei exploatașilor. Iată un fragment din *O noapte furtunoasă* (1879) (pe care îl reproduc fără indicațiile de regie):

„Ipingescu: Onorabile! Știi cine-i tînărul ăsta?

Jupîn Dumitrache: Cine?

I.: Ăsta e ăl care scrie la «Vocea Patriotului Naționale».

J. D.: Nu mă nebuni!

I.: Parol.

J. D.: Ei, fugi că mor!

I.: D-apoi ce crezi! chiar el însuși în persoană: e băiat bun, d-ai noștri, din popor. El combate în articolul ăl de astă-seară, știi cu «sufragiul».

J. D.: Ei, bravo! Apoi de! să facem cunoștință. Cum e amorezat de Zița, mai știi! de unde a fost să iasă norocul fetii!

I.: Rezon! Așa ziceam și eu. Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Dumitrache Titircă, comersant, apropitar și căpitan în guarda civică. E d-ai noștri.

Rică: Sunt încîntat. Mersi de cunoștință.

I.: Dumnealui este cetățeanul Rică Venturiano, amploiat judiciar, student la Academie — învață legile — și redactor la «Vocea Patriotului Naționale». E d-ai noștri... ce să mai stăm să mai vorbim... îl știi...

J. D.: Da, tocmai astă-seară citeam cu nenea Nae, în gazeta dumneavoastră, cum scriți despre ciocoi că mănîncă sudoarea poporului suveran. Ei, bravos! îmi place! bine combateți reacțiunea, nu pot să zic, știi colea, verde, românește. Să vă ajute Dumnezeu ca să scăpați poporul de ciocoi.

R.: Domnule, dumnezeul nostru este poporul: *box populi, box dei!* Noi n-avem altă credință, altă speranță decît poporul. Noi n-avem altă politică decît suveranitatea poporului, de aceea, în lupta noastră politică, am spus-o și o mai spunem, și o repetăm necontenit tuturor cetățenilor: «Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm!»

J. D.: Bravos! să trăiești! Vorbește abitir, domnule. Asta e bun de dipotat.

I.: Hei, lasă-l că ajunge el dipotat curînd-curînd.

J. D.: Cum combate el, poate să ajungă și ministru..."

Caragiale notează numeroase neologisme de proveniență franceză: *onorabile, parol, rezon, mersi, amploiat, a combate, comersant* — uneori cu reproducerea pronunțării franceze, ca de pildă: a *prezanta:* toate explicabile prin influența culturii franceze, în care burghezia liberală găsise un aliat ideologic. Franțuzismele personajelor lui Caragiale sînt numai cuvinte izolate, elemente de vocabular, nu forme ale construcției, cum am putut nota la Negruzzi. Aceste franțuzisme au, apoi, un rol stilistic precis. Influența străină atît de slab asimilată de micii-burghezi ai lui Caragiale, fiindcă ea răspundea atît de puțin intereselor ei reale, produce deformații caricaturale: *apropitar, dipotat;* uneori nu prin adăugiri sau modificări de sunete, dar prin deplasare de accent, ca în: sufragìul, pentru: sufràgiul (universal).

Ca poet dramatic, Caragiale era ținut să diferențieze personajele sale. Astfel, Jupîn Dumitrache și Nae Ipingescu, deși atinși de înrîurirea străină, profitabilă conducătorilor lor interesați, păstrează forme și expresii regionale, cum sînt muntenismele: *ăl* (acel), *aia* (aceea), folosirea conjuncției finale: *pentru ca,* înaintea unei propoziții secundare obiective: „permite-mi pentru ca să-ți prezant"; apoi exclamații: *de, hei;* propozițiile exclamative: „nu mă nebuni!", „ei fugi că mor!", „d-apoi ce crezi!", „îmi place!", „să trăiești!" Simțul național este încă viu în Jupîn Dumitrache: „Ei, bravos! îmi place!" îi spune el lui Rică Venturiano, „bine combateți reacțiunea, nu pot să zic, știi colea, verde, românește".

Dumitrache își face însă o iluzie în ce-l privește pe Rică. Limba acestuia a devenit cu totul artificială, cu terminologia ei politică, împrumutată sferei de noțiuni a democrației liberale, ca de pildă: „suveranitatea poporului"; dar, mai ales, cu procedeele ei stilistice, desprinse din practica oratorică a demagogiei vremii, cum sînt repetările retorice: „am spus-o și o mai spunem, și o repetăm"; sau cu frazele coordonate prin aceleași cuvinte repetate la începutul fiecăreia dintre ele, adică prin procedeul numit anaforă în tratatele clasice de retorică: „Noi n-avem altă credință... Noi

n-avem altă politică". Rică Venturiano vorbește, cum se spune, ca la carte, deși semidoctismul lui apare în stîlcirea proverbului latin, devenit la el *„box populi, box dei"*, conform tendinței mai vechi a limbii noastre de a trece pe *v* în *b* (lat. *veteranus* devine rom. : bătrîn).

Influențele absorbite din gazetăria vremii au corupt cu totul vorbirea lui Rică Venturiano. Ca totdeauna, Caragiale dă și aici o valoare alegorică numelor purtate de personajele sale, acela al lui Venturiano fiind derivat din lat. *venturum* (viitor). Redactorul foii *Vocea Patriotului Național* (gazetă scrisă în jargon eliadist, după cum dovedește și adjectivul din titlul scris cu *e* final, ca în italienește) este un om al viitorului numai în sensul că este un arivist. Înțelegîndu-și vremea, el și-a însușit limba politicianismului liberal, care trebuia să-l ajute în ascensiunea sa. Ipingescu și Dumitrache, care se pregătesc să-l ajute la aceasta, îi prezic un viitor de seamă. „Ăsta e bun de dipotat", spune Jupîn Dumitrache... „Cum combate el, poate să ajungă și ministru".

Caragiale notează, deci, limba vorbită cu un realism deopotrivă cu al lui Creangă, dar cuvintele, formele, expresiile și construcțiile puse în gura oamenilor săi caracterizează nu numai pe acești oameni, ci și atitudinea critică a scriitorului față de ei. Limba folosită de Caragiale este limba realismului critic.

1952

ASPECTE ALE LIMBII ŞI STILULUI LUI I. L. CARAGIALE

Oricine străbate operele lui I. L. Caragiale cu intenţia de a nota unele din aspectele limbii şi stilului lor nu poate trece peste o primă şi fundamentală observaţie. Comparînd între ele opere aparţinînd unor genuri literare deosebite sau chiar diferitele fragmente ale aceleiaşi opere, oricine trebuie să distingă între limba şi stilul personajelor caragialiene acelea pe care autorul le foloseşte pentru a caracteriza aceste personaje şi pentru a zugrăvi mediul lor, şi cele ale scriitorului însuşi, atunci cînd vorbeşte în numele său şi fără o altă intenţie evocatoare. Cele dintîi sînt ale autorului dramatic şi ale povestitorului, celelalte — ale publicistului, ale scriitorului politic şi filozofic. Stabilirea deosebirii şi chiar a contrastului dintre aceste două categorii este plină de consecinţe nu numai pentru cunoaşterea fizionomiei întregii opere a lui Caragiale, dar şi pentru aceea a atitudinii lui, prezentă şi activă chiar acolo unde n-o teoretizează şi n-o exprimă în chip analitic.

Limba şi stilul personajelor lui Caragiale alcătuiesc un moment al dezvoltării realismului în literatura noastră. Procedeul care permite unui autor dramatic şi unui povestitor să facă astfel încît în dialogurile şi naraţiunile lui să se audă felul de a vorbi al personajelor sale, prin notarea particularităţilor de vocabular sau de construcţie ale acestora, nu este prea vechi în literatura noastră. În prima jumătate a veacului trecut el nu e folosit. A apărut mai tîrziu, odată cu primul roman istoric, cu *Ciocoii vechi şi noi* al lui N. Fi-

limon, cu unele din schițele lui C. Negruzzi, cu comediile lui V. Alecsandri, cu scrisorile lui I. Ghica. Creangă și Caragiale au dus procedeul la perfecțiune. Între acești doi scriitori există însă importante deosebiri chiar în această privință. Creangă a transcris vorbirea țăranilor moldoveni fără a fi aparținut el însuși altei sfere lingvistice. Vorbirea acestora este și vorbirea lui.

Caragiale a notat însă limba oamenilor lui, considerîndu-i dintr-o sferă deosebită de viață și cultură. Notarea limbii vorbite și a stilului oral sînt, deci, la Caragiale nu numai un procedeu realist descriptiv, dar și unul critic. Cînd vorbește Trahanache sau Cațavencu, Jupîn Dumitrache, Nae Ipingescu sau Rică Venturiano, personajele din *High Life* sau din *Art. 214*, înregistrăm lămurit, împreună cu particularitățile de vorbire ale tuturor acestora, atitudinea scriitorului față de ele, față de inteligența, nivelul lor de cultură, categoriile sociale cărora le aparțin. Această atitudine este negativă și biciuitoare. Transcrierea limbii vorbite este, la Caragiale, un mijloc al satirei sociale.

Mai există și o altă deosebire între limba lui Creangă și a lui Caragiale, inclusă pînă la un punct în constatarea precedentă. Dănilă Prepeleac, Ipate și Chirică, moș Ion Roată, Nichifor Coțcariul, ca și povestitorul *Amintirilor* vorbesc limba strămoșilor lor dintr-un lung trecut. Limba lor — — graiul moldovenesc — este aceea a unei părți a poporului nostru într-o perioadă mai lungă a existenței sale. În limba personajelor sale, Caragiale a notat mai ales felul de a vorbi al anumitor categorii sociale în ultimele decenii ale veacului trecut. Oamenii din *Comedii* și *Momente* aparțin burgheziei muntenești de după 1870, infestată de politicianism, micii-burghezii, funcționărimii bucureștene, trăind servil și parazitar în cadrele organizării de stat. Situația este evidentă pînă în cele mai mici amănunte ale exprimării lor. Spre deosebire, deci, de limba lui Creangă, aceea a personajelor caragialiene *datează*, este strîns legată de un anumit moment din viața statului și a poporului nostru.

În fine, deși Creangă își individualizează și el eroii săi, el n-o face prin mijloace lingvistice. Ipate și Chirică, Dănilă Prepeleac și moș Nichifor Coțcariul sînt oameni cu caractere și tendințe felurite, dar indivitualitatea lor apare din felul acțiunilor, nu din acela al vorbirii lor. Aceasta din urmă

este omogenă pentru toate personajele lui Creangă. Alta este împrejurarea la Caragiale. Individualitatea oamenilor lui, o individualitate purtătoare de sensuri tipice, devine evidentă mai întîi din modalităţile lor de a se exprima. S-ar putea stabili tipurile cărora le aparţin individualităţile caragialiene împreună cu particularităţile lingvistice corespunzătoare.

În primul rînd, *clasa socială:* în afară de burghezia politicianistă şi mica-burghezie funcţionărească — despre care am vorbit şi care a reţinut mai mult pe scriitor — moşierii; mărginaşii oraşelor, ca, de pildă, în *Cănuţă, om sucit;* ţăranii, ca în *Năpasta* sau în dialogul *Cum se înţeleg ţăranii;* o anumită burghezie rurală, ca în *La hanul lui Mînjoală, La conac, În vreme de război.* Apoi *regiunea:* pe moldoveni în *Telegrame;* pe ardeleni în *Un pedagog de şcoală nouă* şi în seria celorlalte schiţe care o completează pe aceasta. Apoi *profesiunea:* negustorii, avocaţii, profesorii, gazetarii, funcţionarii etc. Cînd a schimbat mediul povestirilor, coborînd în timp pînă în epoca fanariotă, ca în *Kir Ianulea,* sau deplasîndu-se în Orient, ca în *Pastramă trufanda* sau în *Abu-Hassan,* limba acestor povestiri s-a colorat în consecinţă. Poet dramatic sau epic, limba a fost pentru Caragiale principalul mijloc al caracterizării psihologice şi sociale a oamenilor aduşi de el în scenă sau despre care a povestit ceva. Împrejurarea este remarcabilă mai ales în povestirile, nuvelele şi schiţele caragialiene. Căci teatrul, ca spectacol, depăşeşte de fapt procedeul lingvistic, prezentînd fizionomii individuale, veşminte, interioare, obiecte de tot felul, toate detaliile concrete ale mediului omenesc. Caracterizarea psihologică şi socială a omului este sprijinită în teatru din zeci de direcţii. În naraţiunile lui Caragiale, elementul descriptiv este însă foarte comprimat. Rareori ne-a dat Caragiale portrete fizice, aspecte vestimentare sau peisaje. Foarte rar a descris interioare şi lucruri. Se poate spune că personajele naraţiunilor caragialiene, mai ales ale schiţelor, trăiesc într-un mediu aproape vid. Limba acestora şi a autorului despre ele, vocabularul lor şi particularităţile fonetice şi morfologice, felurile frazei şi construcţiile sintactice, precum şi alte multe detalii ale limbii şi ale stilului, sînt principalele mijloace de care se foloseşte autorul pentru a zugrăvi individualitatea oamenilor săi şi categoria lor tipică şi generală.

Manevrînd aceste mijloace, Caragiale a realizat, în schițele sale dialogate, ceea ce s-ar putea numi tipul pur al dramei, adică al uneia în care, lipsindu-se de orice caracterizare scenică, face ca personajele să trăiască numai prin felul vorbirii lor și al dialogului care se țese între ele. Ni se pare că-i vedem pe acești oameni numai pentru că îi ascultăm. Înțelegem caracterul lor, le pricepem lumea relațiilor sociale care-i încadrează și călăuzesc, ba chiar ni se pare a-i vedea în carne și oase numai pentru că-i putem urmări în chipul lor particular de a se exprima.

Limba pe care o pune Caragiale în gura personajelor sale este, deci, un mijloc al datării, al localizării, al tipizării ; ca atare, un mijloc al criticii. Numai ascultîndu-le înțelegem cărui moment al timpului și cărei regiuni le aparțin, care este atitudinea scriitorului față de acestea, ce defecte sau vicii sînt satirizate în ele. Pentru a împlini toate aceste funcțiuni, limba personajelor lui Caragiale este mai întîi o limbă vorbită, și acesta este primul punct care trebuie stabilit cu precizie. Caragiale a ironizat în mai multe rînduri declamația retorică sau lirismul dulceag în exprimarea unor scriitori. În *Cîteva păreri*, analizînd în manieră umoristică o scenă din *Hernani* a lui V. Hugo, apoi în parodiile *Dă mult, mai dă dămult* și în *Smărăndița*, el ne-a dat oarecum negativul propriei lui arte poetice. Ceea ce ne-a indicat el aici drept obiectul repulsiei sale este rețeta literară și așa-zisul scris *frumos*. În toate momentele de eclipsă a realismului, adică ori de cîte ori scriitorii, în loc să observe viața, au recurs la modele și au crezut în valoarea regulilor generale, s-a format o frazeologie literară, reputată a fi forma artistică prin excelență, aceea în care fuzionau procedeele autorilor beneficiari, într-o anumită epocă, de o prețuire mai mare.

Caragiale a disprețuit însă rețetele și modelele, procedeele tradiționale și consacrate. În locul varietăților de stil recomandate de vechile tratate de retorică, el afirmă necesitatea unuia singur, a stilului pe care, în *Cîteva păreri*, îl numește *potrivit*. Acest stil potrivit este, în primul rînd, stilul vorbit, adică acel fel al exprimării adaptat la nevoile comunicării dintre două persoane puse față în față și care transmite nu numai o idee, dar și timbrul ei însoțitor, acela care exprimă afectul vorbitorului și este menit să influențeze pe convorbitorul lui.

Formele stilului vorbit sînt foarte numeroase la Caragiale. Notăm, mai întîi, mulțimea frazelor interogative și exclamative introduse prin: *aha!, ași!, ai?, aide!, aida* (la masă), *de!, ei?, ei, ș-apoi!, ei, ași!, haide, de!, hait!, ia poftim!, iacătă-l!, tii!, vezi!* etc. Notăm, de asemenea, lungiri de sunete: *băătrîni-bătrîni, vorrba!, ajutooor!* etc.; contrageri: *p-aci ți-e drumul, du-te-ntr-o politie, du-t' te plimbă* (du-te de te plimbă), *pîn-a dat* (de fundul lăzii), *pîn-oi pleca, p-ala-l vreau eu, parc-ai fi-ntîlnind, al'dată, un'te duci, șaptesprece, douășunu, da un' să-ți găsesc* (dar unde să-ți găsesc), *tat'tău, da te-ntorci?* (dar te întorci?) etc.; onomatopee: *cîr-mîr* (nu mai încăpea), *șart!, part!, trosc!, pleosc!* (patru palme), *bîldîbîc!, zdrong* etc.; repetări de cuvinte: *fețe-fețe, încet-încet, haidem-haidem, șontîc-șontîc, sfîrșitul sfîrșitului, ce-i drept e drept, bată-te să te bată, precum stropul de rouă cade, cade mereu căutînd odihnă; asemenea căutînd odihnă trece, mereu trece sufletul omului* etc.

Foarte numeroase sînt, apoi, zicerile tipice, proverbe, idiotisme, printre care sînt de remarcat multe locuțiuni verbale: *de-a berbeleacul, a face fețe-fețe, a trece ca un cîine prin apă, uită-te la față și mă-ntreabă de viață, d-a-n picioarele, a face vînt, a rămîne jos* (a nu putea trece, a nu putea rămîne așa), *a nu ști nimic la sufletul său, a mijloci proces, a face bunătate, a lua gaia, a da de mal, a-și scoate focul de la inimă, a-și găsi beleaua, moși pe groși* etc., etc. Tot din rîndul mijloacelor folosite de stilul vorbit fac parte și construcțiile incoordonate, așa-zisele anacolute, ca în exemplele: „Băiatu dintîi, pe cînd se-ntorcea de la Smirna, i se cufundase corabia încărcată...", „Or să-l vîre întîi în temniță, și pe urmă, cînd i-or da drumul, să-ntinză mîna pe la porțile ălora de i-a-ndopat cu atîtea bunătăți și daruri...", „Strigă pomojnicul: «Cine-i?» Hoții cei doi, fugi care-ncotro!" Notez și un exemplu al procedeului afectiv constînd din repetare cu inversarea ordinii cuvintelor: „O să-ți rup oasele... Oasele am să ți le rup."

Nu vreau să istovesc toate modalitățile exprimării orale în stilul lui Caragiale, căci acestea ar putea procura ele singure materia unei lungi cercetări. Dar chiar din puținele exemple citate rezultă destul de limpede una din caracteristicile limbii pe care Caragiale o pune în gura persona-

jelor sale și a aceleia folosită de el însuși atunci cînd vorbește despre ele. Această limbă vorbită aparține însă unui loc și unui timp, adică unei regiuni și unui moment istoric; ea este localizată și datată. Ea este, mai întîi, o limbă muntenească. Însușirea aceasta provine din multele ei variante fonetice și morfologice. Pentru variantele fonetice observ formele: *pîntre* (printre), *pîn cîte* (prin cîte), *pîn căciulă, pîn lume, pîn degete, păcum* (precum), *daca, consumății, a minține, sîrman, balton.* Observ, de asemenea, iotacizarea: *scoț, pierz, ascunz, simț.* Cît despre variantele morfologice, Caragiale a notat forma muntenească a pronumelui demonstrativ *a* — pentru *aceea, acea; ăla* — pentru *acela; ăsta* — pentru *acesta,* ca în exemplele: „Una dintre fetele lui Zamfirache Ulierul... a de s-a logodit cu Ilie Bogasierul... a mai micșoară... a din urmă..." Acest pronume demonstrativ este uneori postpus: „negustorilor ălora...", „articolul ăl de astă-seară"; alteori este dat în acuzativ fără prepoziție: „ăsta parcă-l mai puseși odată la lot". Printre variantele morfologice (mai generale, dealtfel) subliniez încă formele alterate ale pronumelui personal, în exemplele: *nepoati-si, nen'tu, nen'su;* și ale viitorului redat prin: *oi, ăi, om,* de pildă: „pîn-oi pleca", „cum ăi putea", „ăi auzi", „ăi goni", „ăi fi putînd", „om vedea" etc. Tot aci se cuvine să amintesc folosința foarte frecventă pe care Caragiale o dă așazisului mai-mult-ca-perfect perifrastic (întîlnit, dealtfel, nu numai în Muntenia): „A fost uitat s-o asigureze...", „Abu-Hassan și-a povestit toate întîmplările de cînd s-a fost trezit din somn dimineața pînă a doua zi...", „Eu chiar i-am fost făgăduit prietenului Abu-Hassan să-l căpătuiesc...", „Ceruse împrumut o mică sumă unui prieten pe care l-a fost îndatorat pe vremuri cu mai mult". De asemenea amintesc compunerea cu gerunziul în locul participiului trecut, ca, de pildă: „parc-ar fi-ntîlnind pe omul dumitale", „să mă fi cunoscînd?" Notez folosirea populară a formei reflexive a verbului cu funcțiune pasivă: „Aseară s-au prins doi inși, un bulgar și un italian..." Personajele lui Caragiale mai întrebuințează persoana I a indicativului prezent de la verbul *a putea,* cu modificarea în temă: *poci,* adeseori auzită în Muntenia, dar nu numai aci. Într-un rînd întîmpinăm și forma participiului trecut a verbului *înțelege,* con-

struit altfel decît verbele cu tema terminată în *d* sau *g*, care își schimbă această terminație cu *s*: „Ai înțelegut (prin analogie cu: priceput, așternut, bătut, început, încrezut, petrecut etc.) unde bătea vorba Tarsiții priotesii?"

Dacă pentru funcțiunea localizatoare a limbii personajelor lui Caragiale am dat cîteva exemple în legătură cu particularitățile ei fonetice, morfologice sau cu unele forme verbale, pentru facultatea ei de a data, adică de a se lega de un anumit moment al timpului, exemplele sînt de căutat mai ales în vocabular. Împrejurarea este explicabilă dacă ne gîndim că formele sînt mai mult sau mai puțin statornice, în timp ce vocabularul reprezintă partea mai mobilă a limbii, aceea care stă în legătură cu dezvoltarea societății, cu noțiunile noi pe care le primește, cu influențele cărora li se deschide.

Studiul vocabularului lui Caragiale este unul din cele mai interesante pentru cine dorește să urmărească mai de aproape procedeele artei sale. Scriitorul care ne-a dat, în opera sa, unul din momentele cele mai de seamă ale limbii românești în veacul al XIX-lea, ne-a prezentat limba noastră în momentul cînd ea păstra încă, în atîtea din elementele mobile ale vocabularului ei, amintirea secularei apăsări turcești și fanariote. Cuvintele provenind din sectorul acestor influențe nu sînt însă egal repartizate în întregimea operei caragialiene. Cînd scriitorul așază narațiunea sa într-un mediu presupus a fi rămas neatins de influența străină, în mediul rural, ca în *La hanul lui Mînjoală*, *În vreme de război*, *La conac*, nu întîmpinăm nici unul sau aproape nici unul din termenii, altfel atît de numeroși, de proveniență turcească sau grecească. În *Calul dracului* însă, adică în povestirea cu multe elemente de supranatural, în care vorbesc zîna transformată în cerșetoare și băiatul pribeag, care nu este altcineva decît personajul infernal Prichindel, tratat aici în manieră amabilă, turcismele și grecismele își fac apariția. Aceste personaje sînt însă, în întruparea lor pămînteană, un fel de aventurieri, oameni trăind pe drumurile țării, cu o experiență mai întinsă decît a ruralilor. Nu este, deci, de mirare că în vorbirea acestora apar turcismele: *tacrir*, *pușlama*, *belea*, *boi* (statură, înfățișare), *coșcogea*, *agiamiu*, *bidiviu*; grecismul: *aghioase*; pentru a nu mai vorbi de alte cuvinte ca *terchea-berchea*, sau *cioflingar*, cel

dintîi de origine maghiară, celălalt reprezentînd o corupție a cuvîntului german *Schuhfliker* — cuvinte pătrunse probabil mai întîi în mediul orășenesc. Cînd povestirea se referă la mica-burghezie, negustori sau mărginași ai orașelor, turcismele și grecismele apar din nou cu funcțiunea de a picta mediul. Despre Cănuță, om sucit ni se spune: „S-a culcat îmbrăcat pe mindir și a dormit tun pînă în ziuă, parcă făcuse un ziafet". Într-un dialog: „Mă iertați, sărut mîna, răspunde cu glasul ca miambalul jupînul" (lui Cănuță, unei doamne). Moartea lui Cănuță se produce: „dintr-un nimic, pentru un moft" etc.

Termenii datorați acestor influențe revin ori de cîte ori o cer nevoile evocării, și sporesc, cum este natural, în narațiunile orientale sau în cele legate de mediul fanariot, indicînd, prin felul cum sînt grupate, sectoarele de influență mai întinsă.

Întîmpinăm astfel turcismele din domeniul vieții militare: *olac* (curier, ștafetă), *meterhanea* (muzică militară), *levent* (soldat din marina turcă, călăraș, voinic); din comerț: *bogasier* (negustor de manufactură), *aliș-veriș* (mers bun al afacerilor, negustorie), *chesat* (lipsă de vînzare), *selemet* (sfîrșit rău, ruină), *isnaf* (breaslă, breslaș); moravuri: *șart* (cuviință, datină, obicei, regulă), *belea* (supărare, necaz, încurcătură), *marafet* (mijloc viclean, nazuri), *giumbuș* (comedie, haz), *ififlîu* (lefter, afif) *bacșiș* (dar în bani), *chiolhan* (chef, banchet, veselie), *ziafet* (petrecere cu mîncare, băutură și muzică), *tabiet* (deprindere regulată, confort); expresii ale abuzului și ale disprețului: *hatîr* (favoare), *soitar* (bufon, caraghios), *agiamiu* (începător, novice), *pușlama* (secătură, om de nimic), *pehlivan* (acrobat, saltimbanc, înșelător), *cenghene* (țigan), *budala* (gogoman), *zamparagiu* (strengar, desfrînat); jocuri: *otuzbir, ghiordun, cacialma* (tragere pe sfoară), *merchez* (dibăcie în jocul de cărți); apoi și în alte domenii mai puțin reprezentate, ca: justiție: *mufluz* (falit), *tacrir* (interogatoriu); îmbrăcăminte: *sileaf* (brîu în care se înfig arme), *ibrișim* (mătase răsucită pentru cusut sau brodat), *ipingea* (manta de ploaie); artă culinară: *zumarica* (prăjitură), *mezelic* (mezel, semințe de dovleac, dres, aromă); arhitectură: *sagnasiu* (un fel de balcon); animale: *bidiviu* (cal frumos și sprinten). Mai însemnez și adverbele și adjectivele: *techer-mecher* (pe sus,

cu nepusă masă), *coşcogea*, *gogiamite* (foarte mare), sau interjecţia : *helbet!* (desigur, fără grijă), aceasta din urmă aparţinînd unei categorii puţin reprezentate, desigur pentru motivul că limba turcă n-a fost niciodată la noi o limbă de conversaţie.

În ce priveşte termenii de proveninţă neogreacă, categoriile de mai sus sînt reprezentate, pentru viaţa militară, cu : *palicar* (soldat grec, voinic) ; pentru moravuri, cu : *dichis* (bună rînduială, rost, găteli femeieşti), *exoflisi* (a se scăpa de cineva), *isichie* (linişte, tihnă), *filotim* (darnic, galanton) ; pentru administraţie şi justiţie, cu : *politie* (cetate), *clironom* (moştenitor) ; pentru comerţ, cu : *taxid* (călătorie în străinătate pentru aducere de mărfuri) ; pentru expresia dispreţului, cu : *pramatie* (om de soi rău) ; la care se adaugă termenii în legătură cu expresia sentimentelor, ca : *parapon* (supărare, mîhnire, necaz), *pandalie* (furie, hachiţă, toane) şi cu viaţa nobiliară şi rangurile de nobleţe, precum : *ipochimen* (persoană, personaj), *protipendadă* (rang de frunte în clasa boierească), *evghenist* (nobil), *simandicos* (cu vază, distins, respectabil) ş.a.

Influenţa turcească a început să scadă către mijlocul veacului trecut, scoţînd din uz multe din cuvintele înşirate mai sus, care astăzi nici nu mai sînt înţelese. Influenţele orientale se retrag în faţa noilor înrîuriri apusene. Partea mobilă a vocabularului primeşte noi termeni din sorgintea corespunzătoare. Este drept că sub aparenţele noi stăruiau adeseori vechile deprinderi, mai ales atunci cînd în noul stat, el însuşi un instrument politicianist al exploatării, fondul vechi de cuvinte mobile reapare. Limba prin unele elemente de vocabular suferise însă modificări adînci.

Caragiale ne-a înfăţişat această stare de lucruri într-un articol al său din *Gazeta poporului*, 1895, intitulat *Grămătici şi măscărici*, în care paralelismul situaţiilor în epoca fanariotă şi în epoca liberală este subliniat prin paralelismul vocabularului. Altădată, ne spune Caragiale, boierii, lipsiţi ei înşişi de învăţătură, întreţineau pe lîngă ei grămătici, copii, „mai mult sau mai puţin deştepţi, ieşiţi din rîndurile mojicimii şi procopsiţi cu carte şi condei la umbra mănăstirilor greceşti". Aceştia scriu zapisele şi jelbile boierului. Dar afară de grămătic „orice boier care se respecta mai avea încă un alt slujbaş intelectual, tot atît de neapărat

unei curți boierești cu întinse relații sociale. Pe atunci, cînd nu se pomenea de viață publică și cînd *elita socială* și *high-life* se numea *protipendadă*, boierul, în loc de *Capșa* și de bar, avea sindrofie și chefuri acasă, numa-nișlicel și-n meși ; în loc de *Hugo* avea un taraf de lăutari și un măscărici. Slujba acestuia era să spuie caraghioslîcuri la chef, să păcălească pe musafiri și chiar pe stăpînu-său, și să spună pe grecește cucoanelor ceea ce damele aud azi pe franțuzește la Hugo". Boierii, continuă Caragiale, mai foloseau pe măscărici punîndu-l să înjure cu trivialitate pe rivali atunci cînd erau „scîrbiț[i] pînă-n suflet că [i-]a scos vodă de la ipolipsis". Locul grămăticilor și măscăricilor îl luaseră noii gazetari ai regimului burghez și liberal. „Aceștia nu mai scriu jelbi la Divan și la Domnie ; dumnealor fac articole politice în privința prerogativelor coronarii și asupra tacticii de opoziție în urma evenimentelor de la 3 octombrie — dată fatală pentru bazele regimului parlamentar. Se-nțelege că precum jalba scrisă de grămătic o iscălea odinioară, cu pecetea de la inel, boierul de bună-credință, lumea schimbîndu-și numai forma, tot așa și astăzi profesiunile de credință le scrie «cu îndelungă fidelitate» proletarul intelectual, iar boierul le subscrie «cu robustă convingere»."

Paralelismul este evident. Cele două situații se oglindesc și în tabloul lor lingvistic. În lumea veche avem nu numai *grămătici* și *măscărici*, dar și : *protipendadă, sindrofie, chefuri, caraghioslîcuri,ișlicel, meși* și *ipolipsis* ; în lumea nouă : *high-life* și *bar, articole politice, prerogative, tactică, opoziție, evenimente, regim parlamentar, dată fatală, fidelitate, robustă convingere*. Dacă însă într-o altă frază, caracterizînd pe boierii de altădată în comparație cu cei de pe vremea sa, îi numește pe aceștia *cilibii* și *subțiri*, primul termen al acestei caracterizări, de proveniență turcă, strecoară în acompaniament ideea că ei rămăseseră deopotrivă cu aceia ai vechii țări, din vremea exploatării turcești.

Influența franceză apare mai întîi în frazeologia politică și literară, dar cuprinde și alte sfere de viață, pe măsură ce burghezia se deschidea din ce în ce mai mult acestei influențe. Acțiunea ei este deocamdată destul de puțin adîncă, după cum o dovedesc două împrejurări surprinse de Caragiale cu rara lui intuiție stilistică. Iată-l, în O

scrisoare pierdută, pe Farfuridi perorînd în discursul său. Farfuridi se exprimă cu incoerență, dar în obișnuitul jargon politic al vremii, vorbind despre : *extremitate, exagerațiuni, chestiune politică, idei subversive, ocaziuni solemne, probe de tact* etc. Cînd însă personajul părăsește tribuna și depune haina demnității oratorice, dar continuă să se răfuiască cu adversarii, limbajul lui recurge la vechile expresii : „Ia scutește-mă cu mofturile d-tale !" îi strigă el lui Cațavencu. Și după un moment : „Vă-nvățăm noi, papugiilor !" Impetuozitatea mîniei dărîmă construcția verbală neologistică, și vechiul fond mobil de cuvinte, atît de bogat în exprimarea disprețului, reapare. Adîncimea relativ mică a influenței franceze se vădește și în faptul că unele din neologismele datorate acesteia sînt, de fapt, barbarisme, sau sînt folosite cu pronunția lor originală. În discursul său, Farfuridi întrebuințează forma *depandă*, iar Pristanda îi cerea lui Trahanache : „Suspandați" (ședința) ; „permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Dumitrache Titircă", i se adresează în *O noapte furtunoasă* Nae Ipingescu lui Rică Venturiano. Cînd un cuvînt străin apare într-o limbă în forma pronunției lui originale, este un semn că transplantarea lui este recentă și că influența culturii respective a rămas superficială, deoarece n-a găsit încă mijlocul adaptării cuvintelor aduse cu sine la sistemul fonetic al limbii naționale. Acesta este tocmai cazul formelor de care ne ocupăm.

În generația următoare, aceea a *Momentelor*, despărțită de personajele *Comediilor* printr-o viață de om, formele acestea dispar. Oamenii *Momentelor* au învățat franțuzește. Ei întrebuințează expresiile franceze fără nici o preocupare de adaptare a lor, nici măcar inabilă. Ei țin *carnet mondain*, cultivă *la causerie*, se tem că o lege va trece *à la vapeur* prin Cameră, se apostrofează cu *espèce d'imbécile* etc. Apare, de asemenea, germanismul *țal !*, strigat chelnerului pentru plată, și expresiile engleze *high-life* și *five o'clock tea*. Burghezia devenea cosmopolită.

Am arătat mai sus că influențele franceze apar în vorbirea oamenilor lui Caragiale cu ocazia notării frazeologiei lor politice. Trebuie să adăugăm că în aceeași frazeologie apar și infiltrațiile latinist-eliadiste, propagate prin presa liberală a vremii. Eliadismele lui Caragiale au însă un anumit tre-

cut, mai puțin cunoscut, și care merită a fi amintit. După 1870, cînd Caragiale apare în publicistică, îndrumarea latinistă și eliadistă domina încă în presa cotidiană și în revistele literare ale capitalei. Cine citește astăzi *Românul* lui C. A. Rosetti și *Transacțiunile literare și științifice* sau *Revista contimporană* găsește imaginea ravagiilor pe care le produsese încercarea de reformare a limbii noastre prin apropierea de izvoarele latine sau de formele altor limbi romanice moderne. A fost, oare, Caragiale contaminat, în vreunul din momentele începuturilor sale, de curentele lingvistice foarte generale pe atunci? Răspunsul acestei întrebări nu poate șovăi decît dacă nu ținem seama de ironia caragialiană, activă chiar din primele clipe ale publicisticii sale. În 1874, Caragiale publică în *Revista contimporană* o poezie intitulată *Versuri*, care voia parcă să facă dovadă că autorul ei știe să se exprime în jargonul literar al vremii: „Plecat pe cărți bătrîne, consumă-ți anii toți/, Sacrifică-ți vederea, cătînd fără-ncetare/ Ca să găsești ideea funestă pentru care / S-alerge-n valuri sute de mii de sacerdoți."

Poezia continuă cu aceeași abundență de neologisme latiniste sau cu forme eliadiste, precum: *armate formidabili, nenumerabili brute, mortali* (pentru: muritori) etc. În același an, începînd să colaboreze la revista *Ghimpele*, Caragiale publică un șir de cronici în aceeași manieră latinist-eliadistă, al căror caracter umoristic nu mai lasă nici o îndoială asupra intențiilor sale polemice față de o anumită parte a gazetăriei și literaturii vremii. Cea dintîi dintre aceste contribuții, o „cronică fantastică", descrie, folosind ficțiunea unei lumi exotice, propria noastră capitală față de ale cărei moravuri are aerul că încearcă mirare. Întreaga narațiune folosește vocabularul și formele categoriilor publicistice care provocau ironia lui, ca: *prin escelință, lugubră fantazie, fatigă, încîntămînt, primatur* etc. Comicul paginilor de felul acestora provine, în primul rînd, din înfățișarea schimonosirii verbale a anumitor cercuri publicistice ale vremii, și constituie una din primele satire caragialiene. Aceste pagini sînt premisele discursurilor lui Farfuridi și Caţavencu, ca și ale articolului lui Rică Venturiano din *Vocea patriotului națională*, adevărat compendiu al frazeologiei liberale, cu franțuzismele, latinismele și eliadismele ei: „Democrațiunea romană, sau mai bine-zis ținta Democrațiunii romane

este de a persuada pe cetăţeni că nimeni nu trebuie a manca de la datoriile ce ne impun solemnaminte pactul nostru fundamentale, sfînta Constituţiune... Nu! în van! noi am spus-o şi o mai spunem: situaţiunea României nu se va putea clarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilelui progres pînă ce nu vom avea un sufragiu universale." Această frazeologie neologistică, pe care, dealtfel, o mai corupe şi modul în care o articulează cititorii ei, a caracterizat-o Caragiale însuşi în articolul despre D. A. Sturdza, vorbind despre „calabalîcul de vorbe late, cu care falsa şcoală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci". Amănuntele lingvistice ale acestei frazeologii aparţin aceleaşi opere şi aceluiaşi curent.

Cu particularităţile observate în urmă depăşim funcţiunea de *datare* a limbii personajelor lui Caragiale şi intrăm în domeniul funcţiunii ei *critice*. Aceste particularităţi ne introduc în realismul critic al limbii caragialiene. Notîndu-le, Caragiale ne face să simţim nu numai epoca, după ce ne-a făcut a simţi provincia în care trăiesc oamenii săi, dar şi atitudinea scriitorului faţă de aceştia. Caragiale a luat o atitudine critică faţă de numeroase tendinţe şi grupuri sociale ale timpului său, dar în special împotriva politicianismului liberal şi a creaturilor lui trăind parazitar în cadrul statului, adaptat intereselor acestuia. Atitudinea critică a lui Caragiale a pus în evidenţă falsul democratism, pretenţia unei culturi neasimilate, prostia şi vulgaritatea. Urmărind-o în manifestarea ei lingvistică, atitudinea critică a lui Caragiale foloseşte mijloace dintre cele mai felurite. Pe unele din ele le-am semnalat mai sus. Un altul este folosirea locurilor comune, a expresiilor consacrate şi care corespund unei idei curente, nu numai în *Comedii*, dar şi în *Momente*. Acestea din urmă, publicate în ziarul *Universul*, începînd din 1899, reţin cîte un aspect din moravurile sau evenimentele vremii, apărînd ca un comentar al lor.

Ingeniozitatea lui Caragiale a constat, în aceste cazuri, să surprindă locurile comune ale momentului, micile fraze gata făcute, cele care se impuneau tuturor şi dispensau pe vorbitor de examinarea proprie a faptelor şi de exprimarea personală. În 1900, Curtea de casaţie aduce o decizie cumpănită într-o afacere criminală. Momentul este fixat în schiţa *O lacună*. Într-o discuţie, la berărie, între mai mulţi prieteni

funcționari, Lache Diaconescu constată că „legea noastră penală prezintă o lacună" : lipsa pedepsei cu moartea. I se replică „în numele principiilor moderne". Sache Protopopescu „se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu". *Lacuna legii penale, principiile moderne, teoria barbară* — fac parte din țesătura verbală a momentului.

Dacă există, prin vocabular, o limbă a unei întregi epoci, există și una a unor răstimpuri mai scurte, în care cuvintele intră în asociații constrîngătoare, dar instabile : vremea le destramă curînd. În mod general se poate spune, dealtfel, că totdeauna, pentru a se exprima, vorbitorii lui Caragiale recurg la asociațiile prestabilite ale limbii, la felurile mai mult sau mai puțin obștești ale vorbirii unui moment. Să ascultăm încă o dată ce ni se spune despre Lache Diaconescu : „...Lache a intrat deja în dezbatere și «pentru prima oară în viața lui», trebuie să constate cu regret că legea noastră penală prezintă o lacună... De astă dată însă Lache întîmpină o opoziție crîncenă. Mai cu seamă Sache Protopopescu se ridică în contra teoriei barbare a lui Diaconescu cu un formidabil bagaj de argumente științifice." În acest text vorbește autorul, dar, printr-un procedeu asupra căruia vom reveni, în vorbirea lui intră expresiile personajelor sale. Astfel de expresii : *pentru prima dată în viața mea, a constata cu regret, opoziție crîncenă, bagaj formidabil de argumente* — sînt tot atîtea legături de cuvinte pe care vorbitorii, incapabili ei înșiși de o gîndire proprie, le extrag din recuzita expresiilor consacrate ale limbii contemporane. În *Reformă* citim : „Suntem în epoca reformelor ; spiritul public se agită asupra atîtor și atîtor chestiuni, toate «vitale, a căror rezolvare nu mai poate suferi întîrziere»." Scriitorul închide ultimele cuvinte între ghilimele, le atribuie adică unui personaj tipic care se exprimă în locurile comune ale epocii.

Însăilări tipizate de cuvinte, ca acestea, sînt foarte numeroase în Caragiale. Consemnîndu-le, scriitorul ne face a înțelege ce gîndește despre inteligența personajului care le întrebuințează și a grupului său : mica-burghezie politicianistă și funcționărească, imbecilizată prin îndepărtarea de la oricare din formele creației, refugiată în automatismele vorbirii.

Pentru a zugrăvi lipsa de cultură și decăderea intelectuală a personajelor sale, Caragiale a recurs la numeroase procedee ale comicului verbal: deformări de cuvinte: *iconomie, odicolon, compromenta, intidenție* (pentru: *intendență*), *catindat, dipotat, vanghelistul, subfirugul, asenție* (pentru: *esență*), *vitrion, revuluție, polinez* (pentru: *polonez*), *ostroment, apropitar, grandirop* (pentru: *garderobă*), *bagabont, cantilerie, cremenal, isplica* etc.; etimologii populare: *cerneală violentă, intrigatoriu* (pentru: *interogatoriu*), *vermult* (pentru: *vermut*), *Marcu Aoleriu, geantă latină* etc.; ticuri verbale: *ei, ași!, parol!, c'eșt' copil?, ești teribil, monșer, parol!, mă-nțelegi!, aveți puțintică răbdare!*

Mijloacele comicului verbal nu sînt găsite de Caragiale numai în vocabularul oamenilor pe care-i observă, dar și în particularitățile lor morfologice și sintactice. O trăsătură adeseori notată de scriitor în vorbirea oamenilor inculți este, de pildă, lipsa acordului dintre subiect și predicat: „Și spițerii nu știu ce-a făcut, ce-a turnat pe bilet și-n două minute a ieșit iar dungile la loc", „Te-a căutat doi inși", „Camerele s-a-nchis de săptămîna trecută". Mari efecte de umor a scos Caragiale dintr-o anumită legătură între propoziția principală și cea secundară a unei fraze prin conjuncția — *pentru ca:* „Asta nici o umanitate nu poate pentru ca să fie", „Nu face să lăsăm damele pentru ca să ne aștepte", „Cînd orice asasin, mă-nțelegi, plătit de o mînă cremenală, poate pentru ca să vie", „Onorabile domn, permite-mi pentru ca să-ți prezant pe cetățeanul Titircă". Comicul acestor construcții provine de pe urma introducerii nepotrivite a unei propoziții obiective prin conjuncția: *pentru ca*, aceea care introduce de regulă o propoziție finală. Vorbitorii care se exprimă astfel au, deci, aerul că exprimă un scop, cînd nu este deloc cazul s-o facă.

În schița *Proces-verbal*, unde este imitat stilul analfabet al administrației de pe vremuri, Caragiale a pus în lumină și alte modalități ale exprimării inculte, cum este întrebuințarea unor părți de cuvînt fără complinirea necesară: „...d. Stavrache Stavrescu... după ce l-am eliberat azi-dimineață de la secție, deoarece la prima cercetare ce am făcut-o aseară, pentru scandalul provenit (provenit din

ce ?)... o lampă sistem cu două fitiluri de porțelan cu abajur pentru suma de 18 lei, contestînd patru (cine ?) care pretinde proprietarul, iar dînsul susține (ce susține ?)... Avînd în vedere că după intervenția noastră pentru a împăca pe părți, am luat în cercetare (ce ?) și actele constatînd" etc. ; sau utilizarea unor construcții relative, cu omisiunea termenului cu care urma să se facă relația : „...ambele chiriașe împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încît de abia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat" etc. Un cercetător viitor ar putea relua problema pentru a stabili toate categoriile, mult mai numeroase, ale comicului verbal și stilistic în proza lui Caragiale.

Am distins între funcțiunea critică, de localizare, datare, individualizare și tipizare a limbii personajelor lui Caragiale. Aceste felurite funcțiuni nu lucrează însă separat, ci mai totdeauna împreună. După ce am arătat, deci, feluritele lor procedee, este necesar să le vedem colaborînd. Alegem un singur exemplu, din nenumăratele care ar putea fi citate, pentru a pune în lumină complexa semnificație a textelor caragialiene. Să ascultăm pe polițistul Pristanda povestind o întîmplare a lui — chipul în care a izbutit să surprindă secretele adversarilor prefectului și ai partidului la putere, pe care îi slujește cu servilitate : „Aseară pe la zece și jumătate, mă duc acasă, îmbuc ceva și mă dau așa pe o parte să aţipesc numai un minuțel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevasta zice, pardon : «Dezbracă-te, Ghiță, și te culcă». Eu, nu, eu, la datorie, coane Fănică, zi și noapte la datorie. Așa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert, și pardon, mă dezbrac de mondir, scoț chipiul, mă-mbrac țivilește și plec... la datorie, coane Fănică. Pînă să plec, se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei și apuc pe maidan ca să ies la bariera Unirii. Cînd dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele din dos ale lui d. Nae Cațavencu și ferestrele vraiște. Ulucile înalte... dacă te sui pe uluci, poți intra pe fereastră în casă. Eu, cu gîndul la datorie, ce-mi dă în gînd ideea ? Zic : ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică..."

Cine străbate acest mic text întîmpină forme muntenești, ca verbele iotacizate : *scoț*, *văz* ; apoi, forme ale epocii, cum ar fi franțuzismele : *pardon* (ca interjecție) și

onorabilul (împrumutat din vorbirea parlamentară la începutul epocii liberale); apoi, forme care-l caracterizează în special pe personaj și categoria lui, cum ar fi diminutivul modestiei: *minuțel*, care nu exprimă atît scurtimea momentului, cît mica libertate pe care și-a îngăduit-o personajul; sau: „Nevasta zice, pardon: «dezbracă-te, Ghiță, și te culcă»", care aduce un accent de pudoare față de intimitatea pe care funcționarul umil își permite s-o dezvăluie superiorului său; sau repetarea intensificatoare a cuvîntului *datorie*, care vrea să sugereze zelul funcționarului; sau expresia: *coane Fănică*, adresată șefului și care exprimă servilitatea vorbitorului; după cum însăilarea de cuvinte: *ce-mi dă prin gînd ideea?* — este a unui semidoct. Vorbirea lui Pristanda este, deci, a unui funcționar muntean din epoca liberalismului: servil, ignorant și umil, a unui individ tipic pentru regimul care-l folosea. Simpla grupare a tuturor acestor fapte de limbă indică, deci, și locul, și timpul, și caracterul personajului, și atitudinea scriitorului față de el.

Folosind aceste mijloace iese la iveală o lume înjosită ca produs al regimului care o stăpînea. Depunînd, în 1907, sub impresia evenimentelor zguduitoare, pana poetului dramatic și satiric pentru a lua pe aceea a filozofului social, Caragiale evocă clientela politică a partidelor istorice și oligarhia care o folosea: „...plebe incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustorași și precupeți de mahalale scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși; apoi productul hibrid al școalelor de toate gradele, intelectuali semiculți, avocați și avocăței, profesori, dascăli și dăscălași, popi liber-cugetători și răspopiți, învățători analfabeți — toți teoreticieni de berărie; după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili."

Din toate aceste categorii se recrutează personajele *Comediilor* și *Momentelor*, și vorbirea lor, împlinită din reminiscențele vechii terminologii a împilatorilor turci fanarioți, din ecourile noii culturi apusene sau asimilate, din frazeologia politicianismului liberal, din deformări și automatisme, este produsul lingvistic al lumii satirizate de Caragiale.

Am deosebit la începutul acestor pagini între limba personajelor lui Caragiale și aceea a scriitorului însuși. Deosebirea aceasta nu este tocmai ușor de făcut, pentru că atunci

cînd încetează dialogul, folosit, dealtfel, într-o foarte largă măsură în scrierile autorului nostru, şi începe referatul lui, el introduce şi aici felul de a vorbi al oamenilor săi prin efectul aşa-numitului stil indirect liber: un procedeu literar destul de vechi, deoarece el a fost semnalat şi la scriitorii clasici, dar căruia i s-a dat o întrebuinţare mai întinsă de către prozatorii veacului trecut. Astfel cînd, în *Tren de plăcere,* ni se spune: „E atît de aproape Mazăre de gară că nu face pentru ca să mai dai parale la birjă", înţelegem că construcţia cu „pentru ca" nu este cea a autorului, ci a unuia din vorbitorii schiţei. Cînd, în *Cîteva păreri,* citim: „Într-o scenă memorabilă a lui Victor Hugo, nobilul hidalgo Silva prinde la fidenţata şi pupila lui, mîndra Doña Sol, pe doi cavaleri. Pe toţi sfinţii Castiliei şi Aragonului! Doi. Măcar unul! Şi tot era prea mult", pricepem că exclamaţia: „Pe toţi sfinţii Castiliei şi Aragonului!" este a lui Silva. În *La hanul lui Mînjoală,* cînd ni se povesteşte scena plecării: „Am zis: hi! la drum! şi mi-am făcut cruce; atunci am auzit bine uşa bufnind şi un vaiet de cotoi. Gazda mea ştia că nu o văz, intrase degrab la căldură şi apucase pe cotoi cu uşa, desigur. Afurisit cotoi! se tot vîră pîntre picioarele oamenilor!", exclamaţia „Afurisit cotoi!" şi fraza care-i urmează sînt ale personajului care povesteşte, dar din momentul anterior al întîmplărilor sale — sau poate ale hangioaicei; în ambele cazuri însă notaţia aparţine altui plan. Alt exemplu, din nuvela *În vreme de război,* unde referatul scriitorului se continuă în vorbirea directă a personajului, fără nici un semn grafic care s-o anunţe: „Pe cînd d. Stavrache îşi ridica aşa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacătă altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele — de astă dată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei, lucru dracului!..." Ultimele propoziţii exclamative sînt ale d-lui Stavrache. În nuvela *Păcat,* doi prieteni stau de vorbă: „Stăteau aci faţă-n faţă cei doi bătrîni şi buni prieteni, dar era atît de nemăsurată depărtarea dintre ei! Şi aceasta reducea pentru Cuţiteiu la proporţii ce nici nu mai merită socotite spaimele părintelui. La urma urmelor ce lucru mare şi grozav?... E ceva să se-ntîmple mai des şi mai lesne? Ce?... Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Ş-apoi?... Lume nu e?" Începînd cu prima frază interogativă, cuvintele nu mai sînt ale autorului, ci ale unuia dintre

convorbitorii scenei povestite. Stilul indirect liber și amestecul referatului scriitorului cu vorbirea directă a personajelor sale sînt mijloace folosite de Caragiale pentru a zugrăvi felul vorbirii oamenilor săi altfel decît prin dialog. Identificarea pasajelor astfel întocmite este o operație indispensabilă pentru a stabili punctul de unde poate fi recunoscut modul de exprimare a autorului însuși.

Trebuie să spunem că acest mod este susținut de numeroase tehnici ale stilului vorbit. Chiar în exprimarea ideilor abstracte, Caragiale nu uită că este dramaturg și povestitor. Să ne oprim o clipă în fața articolului *Cîteva păreri,* cel mai de seamă dintre textele în care Caragiale și-a exprimat ideile lui estetice. Procedeele *Comediilor* și ale *Momentelor* apar și în acest text. Întîmpinăm mai întîi numeroase fraze interogative și exclamative: „Ei! Atunci de unde ar mai țîșni adevărul?... Ei! Asta e asta. Cui dintre aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stima? Ei! Vezi, ăsta este lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre reproduceri intelectuale... Dar, să ne întoarcem la talent. Ce este talentul? De! Aceasta este nu prea ușor de spus, dar poate nu de tot imposibil." Exprimarea ideilor prin dialog este, de asemenea, mult folosită. Pentru a lămuri o anumită deosebire teoretică, ideile sînt făcute să se întîmpine ca într-un dialog, de fapt în dialogul deliberării intime, introdus aici prin una din formele adresării în limba vorbită: „Mă rog, între o insectă care trăiește o singură zi la umbra unei piramide egiptene și piramida aceea, care este deosebirea cea mai adîncă? Dimensiunile, densitatea și soliditatea structurii materiale? Durabilitate în timp? Desigur, nu. Deosebirea cea mai adîncă între ele e că insecta e vie, iar piramida — nu."

Alteori, scriitorul nu se oprește la dialogul intim al deliberării, ci închipuie un dialog real cu cititorul său: „— Ce frumos stil! ce minunat! zici d-ta. Iată un model de stil pompos, grandios, sublim. — Mărturisesc, răspund eu, că n-am prea citit de mult un curs de retorică. Poate că în retorica d-tale oficială așa lucru să se numească stil sublim; să-mi dai însă voie să-l numesc, cu tot respectul pentru d-ta... — Cum? — Stilul prost. — Ce? Dar ăsta este stilul tuturor poeților celebri ca Victor Hugo, Schiller, Lamartine, Bolintineanu... Poate fi și al lui sfîntul Ioan

Gură-de-Aur, tot cum zic eu rămîne. — Dar de ce? nu-nțeleg" etc. Pentru a ilustra cum procedează un scriitor fără, și unul cu talent, Caragiale introduce o povestire: „Tincuța începe să vorbească cu Petru numai și numai de Paul: Paul în sus, Paul în jos, Paul e drăguț, glumeț, spiritual, nostim, *charmant*; Petre cam începe să țîfnească" etc. Cuvîntul francez *charmant* face parte din vocabularul unora din personajele *Momentelor*. În altă povestire introdusă în expunerea teoretică găsim și un alt procedeu al prozei narative — stilul indirect liber: „Într-o școală de mahala se abat claie peste grămadă o mulțime de mici cetățeni, unul mai rău crescut decît altul, făcînd un zgomot haotic. Deodată ușa se deschide și d. profesor intră. D. profesor este un om foarte rău și are un nas foarte comic... Copiii rîd de nasul lui domnul." În această frază, articolul proclitic indică o formă a limbii vorbite, și micul context în care apare aparține copiilor, iar nu scriitorului. Tot în vorbirea personajelor sale scoate Caragiale numeroase idiotisme: *a-și scoate focul de la inimă, voia întîmplării, a tăia capul* (pe cineva), *a-și găsi beleaua, a nu se lăsa nici mort* etc., ba chiar și cuvinte din sectorul oriental al vocabularului său: *ageamiu, marafet, tam-nesam*. Micul tratat de poetică intitulat *Cîteva păreri* este, deci, scris în mare parte cu mijloacele limbii vorbite și cu acelea experimentate de scriitor mai înainte în compozițiile sale dramatice și narative.

Cînd mijloacele stilului oral și ale vorbirii obișnuite ale personajelor sale încetează să mai fie întrebuințate și scriitorul vorbește în numele său, întîmpinăm un tablou lingvistic cu totul deosebit. În *Cîteva păreri*, în *1907* și în alte articole politice și literare, întîmpinăm numeroase neologisme. Aceste neologisme nu aparțin însă nici vechii frazeologii politice, nici limbii conversative, pe care o vorbesc oamenii *Comediilor* și ai *Momentelor*. Neologismele articolelor literare și politice corespund unor noțiuni de o abstractizare mai înaltă, adică noțiunilor unei culturi superioare. Iată un exemplu: „Noi știm că, dintre toate fenomenele, acele ce ne interesează mai mult pe noi, oamenii, sunt mișcările sufletești ale omului. Un spirit paradoxal ar putea îndrăzni să spună că sunt două lumi întregi, două universuri. O picătură de rouă limpede ce cade din înălțimile senine, în

drumul ei către pămîntul din care a fost sorbită-n sus, reflectă din pereți-i tot văzduhul larg. Ceea ce, de la pereții acestei infime sfere reflectoare, este fără margini în afară se adînceşte-n năuntrul său, afundîndu-se iarăşi fără margini... Aşa e şi sufletul omenesc, ca bobul de rouă : o infimă oglindă sferică cu conştiinţa absurdei adîncimi proprii" etc.

Toate neologismele acestui text : *fenomene, spirit, paradoxal, univers, a reflecta, infim, oglindă sferică, conştiinţa absurdei adîncimi proprii* — slujesc pentru a exprima idei înalte într-o formă concisă. Pentru fiecare din ele s-ar fi putut găsi, dacă nu un cuvînt aparţinînd vechiului fond al limbii, cel puţin o perifrază. Prin ocolirea neologismelor, împrumutate aici din ştiinţe şi filozofie, s-ar fi pierdut însă acea concizie a exprimării care dă unora dintre frazele textului citat caracterul lapidar al unor maxime. Stilul articolelor politice şi literare este un stil intelectualizat. În această privinţă remarcăm în *Cîteva păreri* întrebuinţarea verbului auxiliar la modurile predicative ca subiect al unor propoziţii... „Mai mult decît tot universul cel mare ne interesează universul cel mic, fiindcă, cu cît cel dintîi se înalţă şi se depărtează tot mai mult de noi, cu atît cel d-al doilea se adînceşte şi ne pătrunde ; unul se-ntinde, celălalt se strînge ; unul este, celălalt suntem — *estele* acela e o idee, numai acest *suntem* e singura realitate posibilă."

Tot astfel, în schiţa umoristică *Amicul X...* i s-a întîmplat lui Caragiale să întrebuinţeze pronumele interogativ ca nume predicativ : „Eu nu sunt un cine, eu sunt un ce ; în masa omenirii eu sunt un număr trecut la statistica populaţiei" etc.

Utilizarea unor părţi de cuvînt într-o altă funcţiune decît aceea obişnuită lor este o abatere de la limba vorbită, un procedeu al unui stil scriptic şi intelectualizat. Caracteristica aceasta apare şi în unele din construcţiile sintactice ale scriitorului politic şi estetic. Construcţia obişnuită a limbii vorbite este coordonarea, nu subordonarea, hipotaxa. Aceasta se iveşte însă adeseori, întregind construcţii arborescente, bogate în subordonate, atunci cînd Caragiale vorbeşte numai în numele său. Iată un text doveditor : „Dar iată că un mititel gnom se furişează sub coatele maestrului. Printre degetele titanului, care toate joacă de colo pînă colo pe complexa claviatură, mititelul îşi vîră şi el mîinile :

nemereşte deschizăturile, şi atingînd şi el cu dibăcie clapele, fără să supere cîtuşi de puţin, în fuga jocului, degetele marelui maestru, suprapune seriei de acorduri ale preludiului haotic o melodie care, fiindcă e rezultanta acestuia, se potriveşte cu acesta, e realizarea lui posibilă şi raţională." Un autor învăţat, mişcîndu-se în lumea ideilor abstracte, dispunînd de o gîndire complexă, care face necesară construcţia hipotaxică, apare în această parte a operei lui Caragiale, dezvăluindu-ne propria sferă de cultură, de unde a privit cu ironie, dar, desigur, şi cu amărăciune, către acele aspecte ale epocii sale, biciuite de satira lui.

Caragiale n-a fost un scriitor colorat, cu multe imagini, ţinînd să evoce aspectul sensibil al oamenilor şi lucrurilor. Clasicismul său se dispensează de bogăţiile paletei. Abundenţa imagistică este, în evoluţia prozei noastre literare, un fenomen ulterior momentului lui Caragiale. Principala sa metodă artistică este, după cum am văzut, evocarea oamenilor prin felul vorbirii lor şi angrenarea acestora într-o situaţie dramatică, plină de mişcare.

Se poate spune despre Caragiale că a scris totdeauna dramă, chiar în naraţiunile sale. Şi chiar atunci cînd şi-a debitat povestirea la persoana întîi el se vede pe sine ca actor al unei scene dramatice. În *Grand Hôtel „Victoria română"* el ni se înfăţişează ajungînd în oraşul său natal, unde avea să regăsească tristele stări ale vremii. La hotel i se indică o cameră : „...Numărul 9 — Odaia mea... E o căldură năbuşitoare înăuntru şi miroase a vopsea cu terebentină proaspătă... Să deschiz..." Indicarea gestului de deschidere a ferestrei ne face să-l urmărim de aici înainte pe povestitor ca pe un actor în scenă. În *Premiul întîi,* Caragiale introduce, la un moment dat, următorul dialog : „De ce adică, se-ntreabă cititorul, madam Ionescu trebuie să-şi calce pe inimă cînd opreşte trăsura spre a vorbi d-lui Bumbeş ! — O ! răspunz eu, este un lucru intim pe care am uitat să-l spun mai dinainte. Iată." O parte a povestirii de aici înainte se va datori, deci, intervenţiei dramatice a autorului. Prin aceste mijloace, Caragiale a introdus în schiţele sale acea animaţie scenică prin care se susţine interesul cu care le citim.

Un alt mijloc artistic de care s-a folosit satira lui Caragiale a fost ironia, adică acel fel al vorbirii care lasă să

se înțeleagă tocmai contrariul celor exprimate. În orice vorbire ironică există un termen exprimat și unul neexprimat. Problema de stil care se pune în legătură cu orice vorbire ironică este aceea a procedeului pe care-l întrebuințează vorbitorul sau scriitorul pentru a ne face să găsim, sub termenul exprimat, pe acela ascuns. La Caragiale, unul din acestea este acea exprimare care, prin exagerarea ei, produce îndoieli asupra intenției aceluia ce vorbește, o îndoială ce se risipește pînă la urmă cu totul. Iată următorul pasaj din schița *Tempora...* unde ne este evocat studentul demagog Coriolan Drăgănescu : „Pînă aci, Coriolan era mare, era incomparabil ; dar aci, la statua eroului de la Călugăreni, era prodigios. Cuvîntarea lui era așa de zguduitoare, încît, auzindu-l, te mirai de nepăsarea eroului de bronz ; cum, oare, nu descalecă, precum odinioară comandorul lui Don Juan, spre a face și el o demonstrație ?" Succesiunea suspectă a adjectivelor exagerate, cu prea mare încărcătură afectivă : *mare, incomparabil, prodigios, zguduitor* — rezolvă pînă la urmă dubiul ironiei.

Uneori astfel de termeni sînt devalorizați prin însoțirea lor cu alții, avînd un sens afectiv tocmai contrariu. Într-o mică bucată din *Moftul român*, 1893, citim : „Sărbătorile din săptămîna asta ne-au dovedit o dată mai mult cît de entuziast este poporul nostru și îndeosebi clasa negustorilor. În adevăr, entuziasmul negustoresc, mai ales în politică, este culminant : entuziasmul negustoresc nu e moft ! Cine este capabil de atîta independență de caracter ca negustorul român ? Cine este în stare a face mai multe sacrificii ca negustorul român ? Entuziasm tricolor, la uși, la ferestre, la tarabă, și toate (or) să fie bune, drăguță !" Alternanța dintre : *entuziasm, independență de caracter, sacrificii* — și cuvintele peiorative : *moft, tarabă ;* apoi alternanța dintre frazele interogative și exclamative, debitate în manieră retorică, și mica frază familiară care încheie pasajul și în care auzim glasul satisfăcut al negustorului prosperînd sub masca falsului său patriotism — lămuresc adevăratul înțeles al acestui context ironic.

Alt procedeu al ironiei caragialiene este falsa modestie. *Amicul X...*, pretinsul intim al politicienilor, este prezentat cu o prefăcută venerație de autor, care pare a-l considera din unghiul lui de anonim, exclus de la marile secrete de

stat : „Îl cunosc bine pe X..., știu că are să mă înnobileze, să mă facă să am o mai bună părere de mine comunicîndu-mi lucruri ce nu le poate ști un om care nu frecventează decît lumea de jos, cum am zice, care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată". Pentru a sublinia falsa lui umilitate, scriitorul adoptă pentru circumstanță unul din felurile vorbirii inculte, pe care-l cunoaștem din stilul polițistului din *Proces-verbal :* întrebuințarea pronumelui relativ atît de îndepărtat aici de cuvîntul cu care exprimă relația, încît el pare a sta singur : „care nici la picioarele Olimpului nu poate s-ajungă vreodată".

Dar dacă procedeele artistice ale lui Caragiale aparțin, mai ales, notării realist-critice a vorbirii, însuflețirii dramatice și ironiei, folosirea imaginilor nu este în scrisul său cu totul absentă. Acestea, obținute mai mult prin comparații decît prin metafore, au însă de cele mai multe ori la Caragiale o funcțiune ironică. Termenul cu care se face comparația este astfel ales încît termenul comparat să apară într-un contrast rizibil prin micimea sau prozaismul lui. Un om chinuit de o durere de măsea „se plimbă de colo pînă colo ca o hienă în cușca ei". Cățelul Bubico, favoritul unei doamne întîlnite în tren, „mîrîie înfundat, ca tunetul care se tot depărtează după trecerea unei grozave furtuni". Coana Luxița, o persoană mișcată de un apetit neobișnuit, adulmecînd aromele unui grătar la Moși, „se pornește cu nările umflate spre unul dintre colțuri, ca o panteră atrasă de mirosul țapului sălbatic". Peste capul unui solicitator inoportun, care și-l vîră prin deschizătura ghișeului unui birou public, „geamul mobil... pică peste gîtul domnului ca tăișul unei ghilotine". Doi tineri, chinuiți de ghetele lor strîmte, se descalță „și amîndouă picioarele încep iar să joace din degete ca niște mîini de harfonistă". Prin alegerea termenului cu care face comparația din domeniul unor reprezentări teribile sau poetice, micimea, nedemnitatea sau prozaismul obiectului comparat apare într-un relief cu atît mai izbitor. Comparația caragialiană este un procedeu al ironiei. O problemă dintre cele mai interesante, cînd se studiază un scriitor, este identificarea sferei de viață din care el își scoate termenii comparațiilor. Stabilirea acestei sfere dezvăluie impresiile care l-au urmărit mai statornic pe scriitor, lumea în care s-a mișcat și, deci, conexiunile lui sociale. Astfel de studii lipsesc, în general, în legătură cu scriitorii

noștri, dar ele vor trebui să fie întreprinse. În ce-l privește pe Caragiale, deși toate lucrările pregătitoare ne lipsesc, se poate observa că adeseori scriitorul a găsit termenii comparațiilor lui în lumea teatrului și a muzicii, construind pe această bază mai multe apologuri. Iată-l dorind să exprime situația scriitorului care nu găsește pentru ideile sale forma potrivită. O comparație din teatru i se prezintă : „Așa, cînd am ajuns și eu calfă și am voit să lucrez pe seama mea, cînd mi-a venit și mie un mușteriu, o idee, să-mi ceară o haină ca să se poată prezenta în lume, am pus mîna aiurit în grămada de veșminte și am trîntit în capul blond și buclat al unui copilaș de prințesă o mantie largă de pelerin nespălat, în spinarea unui arlechin șui — o largă purpură imperială, iar pe umerii mîndri ai unui tînăr Cezar — o cazacă pestriță de paiață cocoșată." Înveșmîntarea unei idei în forma ei este, deci, asemănată cu costumarea actorilor în teatru. Pentru a ilustra modul în care se adună impresiile lumii reale în sufletul unui artist, Caragiale recurge la o comparație muzicală : „Pe complexa claviatură a unei imense orge, un titan maestru-organist lucrează, fără un moment de repaos, un preludiu haotic fără soluțiune. Toate tonurile majore și minore, toate modulările posibile și imposibile, cari n-au secret pentru dînsul, le perindează pe simțitoarele clape, și toate după niște fatale legi pe care el nu le poate călca niciodată dacă nu voiește să spargă minunatul instrument."

În comentariul ironic despre volumul *Excelsior* al lui Al. Macedonski, Caragiale folosește din nou o comparație din domeniul teatrului și muzicii, închipuind un scenariu liric, un balet : „Avem mai întîi prologul. În mijlocul unor talazuri negre, sub un cer acoperit cu nori negri, stă în lanțuri, pe o stîncă neagră, sub călcîiul unui demon mai negru ca toate, o umbră albă — e geniul civilizației sub călcîiul Răului. Muzica este lugubră — o dezvoltare de acorduri disonante, în care domină nota sfîșietoare a unor dureri haotice și care urmărește gîfîind o rezolvare depărtată într-un acord perfect." Exemplele comparațiilor împrumutate din domeniul teatrului și muzicii s-ar putea înmulți, și ele nu sînt surprinzătoare dacă ne gîndim la lungul timp pe care scriitorul l-a petrecut între culise și la marea lui pricepere și dragoste pentru muzică, atestate de toți contem-

poranii lui și de acea parte a activității sale consacrate criticii dramatice și muzicale.

Faptul însă că, atunci cînd dorește să introducă un element de sensibilitate în scrisul său, imaginația îi prezintă adesea o amintire muzicală, are și o altă însemnătate. Facultatea sa de a reține și reproduce impresiile auzului este aceeași care i-a permis să noteze cu măiestrie felul oamenilor de a vorbi. Marea înzestrare auditivă a lui Caragiale a fost una din rădăcinile artei lui. Cealaltă a fost puterea lui de a-și pricepe epoca în toate scăderile ei. Realismul critic al lui Caragiale a crescut din aceste rădăcini.

1953

STIL VERBAL LA ST. O. IOSIF

Recitind în noua lor ediție *Poeziile* lui St. O. Iosif, m-am oprit în fața unei observații a editorului, d-l Șerban Cioculescu, care a împărțit întregul material în două clase largi — poezii lirice și epice : „Fără să manifestăm pretenția de a impune o judecată ierarhizatoare, scrie d-l Cioculescu, vom menționa valoarea deosebită a baladelor și basmelor". Direcția editorului nu poate acoperi însă cu totul preferința sa și poate a noastră : cititorii poetului după un îndelungat răstimp.

După ce am citit cartea de la un capăt la altul, ni s-a părut că dorim s-o redeschidem la acele inspirații ale lui Iosif în care, răsucind mai departe un fir popular, poetul evocă vechi figuri ale legendei și istorisește. Am recitit de mai multe ori *Novăceștii, Pintea, Gruia, Somnul lui Corbea, Ielele, Cîntecul celor trei fîrtați din Bălgrad* și plăcerea noastră s-a dovedit a fi în legătură cu acestea mai mare. Evocarea Novăceștilor cu al lor glas care răsună „ca un fund dogit de clopot", așezați la masă așa încît „Între umeri fiecare / Au cuprins cîte-un părete", cîntecul lui Pintea care străfulgeră prigorii în timp ce negurile tresărind se-nalță din prăpăstii ; iezerul scăldătoarei lui unde apa „E ca laptele de caldă..." și atîtea alte trăsături simple și directe ne-au oprit de mai multe ori și vor continua să ne oprească.

Desigur, poetul, care dovedește un indiscutabil simț al elementarului, este un om modern, în sufletul căruia s-a

putut întîmpla să se strecoare scepticismul și, astfel, bucăți ca *Doi voinici*, sau *Eroul de la Königgraetz*, inspirate de un fel de ironie romantică, de pornirea de a-și relativiza propriile idealuri, introduce o nuanță sugestivă, umană și modernă în fizionomia sa de poet epic.

Dacă însemnătatea epicii lui St. O. Iosif a fost mai adesea trecută cu vederea, lucrul provine poate din faptul că ea a fost ascunsă de figura umană a poetului, „salcie plîngătoare", cum îl zugrăvește E. Lovinescu într-unul din cele mai vii portrete ale *Memoriilor* sale, făcînd să culmineze atît de scurta lui carieră cu renumitele-i *Cîntece*, pătrunse de o emoție abia distilată din durerile vieții sale sentimentale, comentate cu multă lăcomie, pe vremuri, de indiscreția publică. Și totuși nu în frămîntarea materiei lirice, ci în aceea a motivelor epice a dobîndit Iosif particularitățile marcante ale stilului său, de care, după cum vom vedea îndată, însuși lirismul său a folosit. Tot felul de a scrie al lui Iosif este pătruns de importanța pe care el o dă evenimentului, acțiunii. Genul atenției sale și icoana despre lume care se organizează pentru el sînt dominate de aceste preferințe și de corespondentul lor lingvistic, *verbul*. Într-un rînd, Iosif se complace a tălmăci *Cataracta Lodorei* a romanticului englez Robert Southey (1774—1843), încercînd să redea virtuozitatea originalului, în abundenta lui notație verbală, printr-o eclatantă serie de participii prezente ale unor verbe apropiate ca înțeles: „Galopînd, și săpînd, și rupînd, și surpînd, / Strălucind, clipocind, nălucind, rătăcind, / Lunecînd, zdruncinînd, și jucînd, și trecînd, / Unduind, șerpuind, și suind, și vuind, / Spumegînd, fumegînd, răpăgînd și strigînd, / Dănțuind, chefuind, duduind și huind, / Bolborosind, regăsind, poposind și sosind, / Șopăind, ropăind, țopăind, hopăind, / Frămîntînd și cîntînd, desfătînd și săltînd... / Așa coboară apa-n cădere la Lodora..."

Lucrarea are caracterul unui joc verbal, al unui pariu cîștigat, altoit pe o înclinație mai veche, căreia întreaga creație a poetului îi este redevabilă. Pentru a identifica particularitățile stilistice ale unui scriitor, se întrebuințează, de obicei, o metodă statistică și comparativă, caracterul dinamic și verbal al stilului său, asemănat cu al altuia, putînd rezulta, de pildă, din numărul mai mare al verbelor și al altor părți de cuvînt derivate din verb, într-o porțiune oarecare

a textelor sale. Metoda nu este însă totdeauna concludentă, necesitățile sintactice putînd aduce pînă la aproximativ aceeași sumă numărul verbelor în textele unui scriitor cu un pronunțat stil verbal, ca și în cele ale altuia, cu un stil precumpănitor nominal sau adjectival. Mult mai hotărîtoare este stabilirea, prin comparație, a gradului de însemnătate pe care îl posedă substantivele, verbele sau adjectivele în stilul unui scriitor, și, mai cu seamă, precizarea chipului în care el tratează un motiv înrudit cu acela în fața căruia s-a putut opri un altul, înzestrat cu un temperament și cu mijloace artistice deosebite.

Urmînd această din urmă cale, este interesant de alăturat *Haiducul* lui St. O. Iosif cu *Prințul* lui Tudor Arghezi, și anume în acel moment, atît de asemănător, cînd cei doi rebeli stabilesc, prin zgomotele depărtării, un contact cu lumea ostilă, de care ei s-au izolat. Sînt cunoscute versurile *Prințului* de T. Arghezi: „Puterea lui întreagă și vitează / Ascultă-n noaptea de safir și lut, / Din depărtare, calul că-i nechează, / Care prin adieri l-a cunoscut." Alta este imaginea *Haiducului* lui Iosif:

Înfiorat de taina singurătății grele,
Străvechiul codru sună, foșnindu-și frunza rar...
Voinicul prinde-un zgomot venit dinspre hotar:
Își saltă dîrz podoaba de-alămuri și de-oțele,
Și ochii lui sălbateci străfulgerînd tresar.

Cum se ridică leul stăpîn într-o pustie
Și-așteaptă prada mîndru, cu nările în vînt,
Ca dintr-o săritură s-o culce la pămînt —
Haiducul clocotește de ură și mînie
Și pieptul i se umflă stînd să zbucnească-n cînt...

Nimeni nu poate trece peste deosebirile atît de izbitoare dintre aceste două texte. Tabloul lui Arghezi este static, o imagine a neclintirii în așteptare, în care reprezentarea eroului se asociază cu verbul cel mai puțin încărcat cu un coeficient dinamic: *ascultă*. Stilisticește vorbind, punctul de greutate al strofei, piatra prețioasă încrustată în masa ei, este legătura atît de neașteptată și sugestivă de epitete: „noaptea de safir și lut".

Altfel stau lucrurile la Iosif. Epitetul nu este niciodată prea izbitor, deşi „singurătatea grea" din primul vers reprodus nu se putea prezenta oricui. Imaginea haiducului este, apoi esenţialmente dinamică, eroul fiindu-ne înfăţişat nu în imobilitatea atenţiei trimisă departe, ci în via şi prompta lui reacţiune, sugerată şi prin energetica şi dinamica comparaţie dezvoltată, împrumutată eposurilor homerice. Tabloul nu valorează prin amănunte. El nu este lucrarea migăloasă a unui giuvaergiu. Preţul lui stă în via şi viguroasa-i mişcare generală, în care se evidenţiază talentul unui scriitor epic. Interesant este de observat că aceste particularităţi stilistice nu se pierd nicidecum atunci cînd poetul se opreşte în faţa unor alte motive, ca în bucăţile în care el zugrăveşte un tip sau o scenă de moravuri, ca în atîtea din bucăţile *Patriarhalelor*, precum *Veselie*, cu evocarea împrejurărilor de la „orîndă", sau jocul copiilor în *Vară*, sau popasul ţiganilor în *Noaptea sub schele* şi în atîtea alte bucăţi, susţinute toate pe nararea unui eveniment şi în asemenea măsură constituite din trăsături dinamice încît trecerea tuturor acestora sub categoria poeziilor lirice, aşa cum o face editorul lor de azi, mi s-a părut de cîteva ori discutabilă. Stilul epic, verbal, se menţine şi în poeziile înfăţişate de Iosif ca pasteluri, unde nu o dată înfăţişarea unui colţ de natură este redată ca un moment dintr-o povestire trunchiată, ca în atît de nostalgicul *Pastel, VI :*

Trece-n sus, pe plai în sus,
Un voinic pe-un murg călare,
Înapoi se uită dus
Peste mîndrele hotare...

Dus el cată spre Ardeal,
Unde-o turlă-n fund străluce ;
Murgul urcă greu la deal,
Pe voinic de-abia-l mai duce...

Neguri de brădet se-ntind...
Turla-n văi de mult e ştearsă,
Dar voinicul pribegind
Tot mai ţine faţa-ntoarsă...

Aspectul, înfățișarea statică, redată prin trăsături de mișcare, adică prin verb, apare ca un procedeu caracteristic și în *Icoane din Carpați, IX* :

Jos, între care,
Vitele rumegă ;
În depărtare
Văile fumegă.

Dorm muncitorii
Pe lîngă focuri ;
Apele morii
Murmură-n scocuri.

Scapără stelele...
Ceasul în care
Dănțuie ielele
Lîngă izvoare...

Sprintene, vesele,
Peste coline,
Joacă miresele
Apelor line.

Chiar un cîntec, o stare muzicală se rezolvă pentru poet în reprezentarea unor acțiuni, ca în frumosul *Cîntec*, cu densa-i substanță de verbe :

Stau dus cu fruntea răzimată-n mînă
Și-ascult cum plînge doina cea bătrînă
Și cum se tînguiește și se-ngînă.
Pe urmă-ncet se-alină cu păstorul
Cînd paște turma, și pe urmă geme
Și-aruncă în mînia ei blesteme,
Și chiuie și strigă, iar blesteamă
Și trăsnetele cerului le cheamă
Asupra celor ce-asupresc poporul ;
Apoi s-alină într-o melodie,
O dulce melopee ce adie,
Și iarăși strigă-ntruna și recheamă
În adîncimea negrelor păduri...

Pe cînd, pe culmi, veghează grav conduri,
Și glasul ei, pe văi împrăștiat,
Se pierde-ncet, sub cerul înnoptat...

Atent la materia de evenimente ale lumii, la ce se mișcă, se dezvoltă, dar, pentru acest motiv, și la ce se perimează și dispare, Iosif ne-a dăruit și cîteva din cele mai delicate cîntece închinate trecerii, efemerului din lume și din viață. Dacă de la un timp glasul său s-a auzit mai slab în concertul literar al vremii, lucrul provine poate din faptul că, prin noua artă poetică a lui T. Arghezi, desigur evenimentul liric cel mai de seamă al ultimelor trei decenii, gustul vremii a fost orientat către o poezie cuceritoare mai cu seamă prin plasticitatea imaginilor și prin forța epitetului drastic.

Imagismul și polemismul sînt cele două categorii capitale introduse de Arghezi în literatura noastră mai nouă. Cum însă unul din rolurile criticii literare este să menție vii chiar acele valori literare pe care orientarea mai nouă a gustului le-a putut pune în umbră, înțelegerea artei plină de prospețime, de viață și de mișcare a lui Iosif, redată cu mijloacele unuia din cele mai caracteristice stiluri verbale cunoscute de poezia noastră, este astăzi o sarcină care ni se impune.

1944

CÎTEVA OBSERVAȚII DESPRE LIMBA ȘI ARTA LITERARĂ A LUI MIHAIL SADOVEANU

Cînd a început să se afirme Mihail Sadoveanu ca scriitor, adică la începutul secolului, se produseseră marile evenimente ale evoluției noastre literare mai noi. Eminescu făcuse dovada posibilității limbii române de a exprima gîndirea cea mai înaltă. Penelul său notase reacțiile cele mai fine ale naturii și, în expresiunea sentimentelor, mobilizase un material lexical puțin folosit literariceşte mai înainte, pe care îl introdusese în legături inedite, capabile să evoce viața adîncă a sufletului. Creangă dăduse drepturi de cetate literară oralității populare, a țăranilor săi moldoveni, după cum Caragiale le dăduse vorbirii păturilor orășenești micburgheze și burgheze. Poate nu pentru întîia oară, dar cu un succes inegalat în trecut, Caragiale și Creangă au făcut pe cititori să audă nu vorbirea unui scriitor, ci pe a oamenilor închipuiți de ei, în situațiile reale ale vieții. Delavrancea, Vlahuță, Duiliu Zamfirescu, Coșbuc folosiseră învățămintele marilor înaintași și îmbogățiseră procedeele exprimării literare în domeniul narațiunii, al peisajului, al efuziunii lirice, al portretului, al reflecțiunii filozofice și morale. Ce mai era de făcut după toți acești maeștri?

Nu există scriitor care să nu se integreze într-o mișcare și să nu poată fi definit în raport cu premergătorii și contemporanii lui. Mihail Sadoveanu a ținut să definească el însuși momentul apariției sale în literatură. Vorbind despre anii de la începutul secolului, cînd iau naștere primele sale narațiuni, Sadoveanu a scris în *Anii de ucenicie:* „Meșterii

cei mari de vorbe și visuri trecuseră : Alecsandri, Eminescu, Creangă. Cei de la care lumea mai așteaptă ceva tăceau. Delavrancea era în pauza dinainte de *Apus de soare ;* Vlahuță ostenise și, odată cu încetarea *Vieții,* părea că renunțase la toate ; Caragiale și Coșbuc numai, cînd și cînd, dădeau semn că încă se află cu noi ; Duiliu Zamfirescu și Ion Slavici publicau, rar, la reviste inaccesibile învățăceilor săraci." Sadoveanu a devenit nu numai scriitorul cel mai fecund în epoca începută acum, dar și acel care o va domina. El este acela care culege condeiul căzut din mîna marilor maeștri.

Caracteristica începuturilor sale este siguranța lor aproape deplină. Citind primele sale narațiuni, întîmpinăm unele ecouri ale creației literare anterioare, dar nici o dibuire, nici o stîngăcie. Eminescu a lăsat urma incertitudinilor sale de debut. Îl putem ghici, dar nu-l aflăm întreg în poeziile din *Familia.* Caragiale nu este deplin el însuși în bucățile din *Ghimpele,* din *Revista contimporană.* Ajuns relativ tîrziu la expresia literară, Creangă a fost un meșter perfect odată cu prima lui pagină, dar înflorirea lui a fost de scurtă durată. Nici Sadoveanu n-a lăsat urmele vreunei rătăciri pe căi foarte ocolite înainte de a se regăsi pe sine într-o originalitate sortită fecundației celei mai lungi. După cincizeci de ani și mai bine de activitate literară, creațiile maestrului, mai grele de gînduri, purtînd întipărirea experiențelor adunate în lungul răstimp, au totuși prospețimea primelor înfloriri.

Deschid încă o dată primul volum al *Operelor* și recitesc *Cîntecul de dragoste,* compus prin 1901, adică într-un moment cînd scriitorul nu împlinise poate douăzeci și unu de ani. Mă opresc în fața unei pagini descriptive : „În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit ; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Cîteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mîhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor. În răstimpul de liniște izvorăște din adîncuri plîngerea singuratică și duioasă a buhnei, ca o chemare omenească ; apoi, o tresărire abia simțită, o fîlfîire de aripi, un fior depărtat de frunzișuri. În ierburile umede de la marginea poienii pornește cîrîitul

înăbuşit al unui cristel ; după un răstimp, o prepeliţă ţipă mai departe, alta răspunde aproape de noi ; un liliac trece ca un fulger negru prin roata rumână a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adîncă ; greierii ţîrîie monoton în liniştea mare ; îngînarea lor tristă pare că izvorăşte din negura veacurilor. Şi iar vine o şoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrînul codru oftează."

Ecouri din creaţia anterioară a marilor scriitori pot fi înregistrate în această pagină. „Plîngerea duioasă" conţine un epitet care vine de la Alecsandri. Verbul „izvorăşte", pentru a desemna apariţia unui fenomen, a fost folosit de Eminescu. Dar mai cu seamă eminesciană este punerea în legătură a unui fenomen cu imensitatea sau cu veşnicia : „îngînarea lor (a greierilor) tristă pare că izvorăşte din negura veacurilor". Urmaşul lui Alecsandri şi Eminescu este el însuşi un mare poet original. Organizaţia lui nervoasă şi morală este dintre cele mai sensibile şi mai adînci. Ochiul vede, urechea aude ; toate simţurile lui vibrează. Simte umiditatea locurilor, înregistrează toate mişcările, timbrele deosebite ale glasurilor naturii, intensitatea şi depărtările dintre ele. Diferenţierea impresiilor, mai ales a celor auditive, este neobişnuită. Cristelul scoate un „cîrîit", prepeliţa „ţipă", greierii „ţîrîie", glasul lor este o „îngînare", o şoaptă nedeterminată „vine", „trece", „se mistuieşte". Sunetele vin „de departe", izbucnesc „aproape de noi". Se aud susure slabe, tresăriri abia simţite, „un fior depărtat". Dar toate aceste impresii nu rămîn la suprafaţă, ci pătrund într-o regiune mai adîncă, se dezvoltă în sentimente pe care poetul le atribuie naturii. O şoaptă este „plină de mîhnire", buhna scoate o plîngere „singuratică şi duioasă", „ca o chemare omenească". Deşi nu lipsesc impresiile văzului : „ochiul de foc" al poienii, fulgerul „negru" al liliacului, „roata rumână" a luminii, bucata este esenţialmente muzicală nu numai prin preponderenţa notelor auditive, dar şi prin întreaga ei organizare, cu revenirea în refren a aceleiaşi teme muzicale, acuzată de introducerea frazei finale prin conjuncţia *şi* : „Şi iar vine o şoaptă plină de mîhnire, de departe, pe cununile frunzişurilor, şi bătrînul codru oftează". Interesant este de remarcat că cei doi *şi* din micul text citat au funcţiuni deosebite : cel dintîi exprimă o re-

petiție, cel de al doilea — o consecință. O astfel de nuanțare a expresiei vădește un artist stăpîn pe toate mijloacele sale. Această pagină a începuturilor manifestă o plenitudine și un echilibru pe care rareori le putem semnala la un artist atît de tînăr.

Scriitorul ajuns atît de timpuriu la măiestrie, n-a încetat să să dezvolte. Pentru a înțelege sensul evoluției sale, alătur pasajul din 1901 cu unul scris după patruzeci și patru de ani. Iată această pagină descriptivă din *Anii de ucenicie*: „Deodată, după o plasă de zăvoi des, aud larmă de glasuri, care creștea cu cît mă apropiam. Cu șuiet de vînt, prin văzduhul limpede, trece pe deasupră-mi un stol de rațe mici, apoi altul; m-au văzut și-au făcut un ocol înălțîndu-se brusc și grațios, trec în fundul zării, se întorc și cad după alte pîlcuri de sălcii. Drama din preajma mea conține o clipă. Prin rariștile luncii zăresc ghiolul de apă nouă de dincolo, și inima prinde a-mi bate cu grăbire. Pentru întîia oară în cariera mea de vînător am înaintea ochilor cea mai variată expoziție a paserilor sălbatice de apă. Feluri de feluri de rațe, rațe crihance, rațe de șuvoi, rățuște mărunte și iuți; pe urmă americani cu plisc lung, ibiși, lopătari, stîrci albi; nagîți și lari; gîște și gîrlițe — toate erau grupate pe familii și simpatii; petreceau ca într-o împărăție a bucuriei; fără grijă se bucurau de soare și de lumină; își aveau răstimpul de popas în această minune a lumii pe unde mai trecuseră și în alte primăveri și toamne fără s-o găsească; și acum le apăruse din necunoscut, din soare, din pămînt; era o minune efemeră a dezghețurilor, care mîni nu va mai fi; în acest rai de o clipă, care amintea speciilor lor apele dintru început ale creației și lacurile din vechiul ev al topirii ghețarilor, se desfătau, avînd în ele soarele primăverii și al iubirii. Curînd vor pleca spre destinul lor și niciodată nu vor mai face un astfel de popas, căci niciodată combinațiile în aparență capricioase ale stihiilor nu vor mai crea pentru migrația lor un atare peisagiu. De atunci, în ani și ani, n-am mai apucat, în acele locuri ale tîrgului meu de naștere, asemenea primăvară grabnică de sfîrșit de Faur, asemenea năvală de dezghețuri, asemenea lacuri alpine, asemenea popasuri glorioase ale sălbătăciunilor aripate. În acel an anumit, în acele zile unice de explozie

solară, a apărut acea minune nerepetată a ochilor mei de vînător la începutul carierei. Fără ca să fie nimic asemănător între ce era acum și ce fusese odinioară, aveam și eu o dată priveliștea măreață pe care o avusese un strămoș din alt ev, în aceleași locuri, însă în epoca unui Siret curgînd plin în albia lui superioară. Ca și cel de demult, mă cutremurasem și eu de izbucnirea vieții care venea și trecea cu larmă de vijelie și tunet."

Multe și variate deosebiri despart cele două descrieri. Lexicul a primit multe neologisme. Știința scriitorului a crescut; dispune de o bogată terminologie ornitologică. Vechea descriere era constituită numai prin juxtapunere și coordonare; apar acum numeroase subordonate; fraza a devenit mai bogată și mai complexă. Atitudinea scriitorului este tot atît de deschisă în fața lumii exterioare. Impresiile sale sînt tot atît de numeroase, dar ele nu se mai adîncesc în sine, în stări ale sentimentului, ci se înalță și se limpezesc în cugetare. Scriitorul arată un fel de detașare față de priveliște. Mulțimea de necrezut a păsărilor migratoare, aduse de primăvara timpurie, este „cea mai variată expoziție a paserilor sălbatice de apă". Ceea ce se vede este spectacol, *dramă*. Scriitorul are o atitudine de naturalist față de păsăretul bălții. Îl vede grupîndu-se pe *familii* și distinge *speciile* lui. Și de data aceasta fenomenul particular este proiectat în perspectiva veacurilor. Dar pe acestea le înțelege acum ca un geolog și un astronom, priveliștea sugerîndu-i o epocă îndepărtată a pămîntului cînd, prin „explozie solară", pămîntul fusese cuprins de ape: „vechiul ev al topirii ghețarilor". Apare astfel tendința scriitorului de a stăpîni prin intelect impresiile sale. Noua atitudine produce numeroase consecințe în limbă, în lexic, în legăturile mai rare de cuvinte, în construcții. Dar, deși impresia s-a intelectualizat, ea n-a pierdut nimic din frăgezimea și forța ei. Uimirea îl stăpînește pe poet, care notează în mai multe rînduri această „minune a lumii", „minune efemeră", „minune nerepetată". Dar uimirea care subliniază miracolul în atîtea feluri este un efect al minții.

În această întinsă curbă a evoluției sale s-a înscris contribuția atît de bogată a scriitorului, marcînd locul său în istoria mai nouă a literaturii noastre. Ca și înaintașii de care

i-a plăcut adeseori să-şi amintească, întocmai ca Neculce, ca poetul popular, ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Slavici, Coşbuc, Vlahuţă, Delavrancea ş.a., Sadoveanu reprezintă linia naţională şi populară în dezvoltarea literaturii noastre. Această poziţie produce consecinţe felurite în limba şi arta lui literară. Este unul din scriitorii care au dat o întinsă folosinţă oralităţii populare. Propunîndu-şi să redea felul de a vorbi al moldovenilor, Sadoveanu a folosit forme de vorbire, unele particularităţi fonetice şi morfologice, elemente de lexic, locuţiuni şi construcţii ale modelelor sale din viaţă. Continuînd linia lui Creangă, Sadoveanu a dat drepturi de cetate literară multora dintre particularităţile graiului moldovenesc. Aceste particularităţi au apărut şi atunci cînd scriitorul vorbeşte în numele său. În ambele cazuri însă le-a încadrat în structura generală a limbii literare mai noi, evitînd astfel impresia unui regionalism accentuat. Scriitorul s-a amuzat odată de vorbirea prea pronunţat regională a unuia din foştii săi profesori, care se adresa clasei: „Esti acolo unu: acela puni la cali tăti." Un lingvist va putea stabili odată ce şi cît a reţinut Sadoveanu din graiul lui de acasă. Cercetarea va întări, desigur, impresia că limba lui Sadoveanu este limba noastră literară, aşa cum s-a format în secolul al XIX-lea, cu singurele şi puţinele adausuri menite s-o localizeze. Creangă este mai regional.

Folosind o limbă echilibrată, dar adevărată şi vie, Sadoveanu a făcut să vorbească pe oamenii săi într-un fel care nu aminteşte pe al vreunuia dintre înaintaşi. Percepem, ascultînd pe aceşti oameni, alt ton, o altă atitudine decît la oricare din scriitorii liniei naţionale şi populare din dezvoltarea literaturii noastre. Vorbirea oamenilor lui Sadoveanu manifestă o deosebită cultură socială şi morală prin politeţea, prin rezerva, prin umorul ei discret, prin unda de poezie care o străbate. Ascultaţi pe moş Leonte Zodierul în *Hanu-Ancuţei*: „S-ascultăm povestirea comisului... a strigat cu glasu-i repezit moş Leonte Zodierul. S-ascultăm povestirea cinstitului comis! Să vedem dacă avem pe lîngă noi ce ne trebuie şi s-ascultăm. Chiar tare vroiam să te rog, comise Ioniţă, să nu-ţi uiţi datoria şi cuvîntul. Noi, aici, de cînd ţin eu minte, încă de pe vremea Ancuţei celei de demult, am luat obicei să întemeiem sfaturi şi să ne înde-

letnicim cu vin din Țara-de-Jos. Gustînd băutură bună ascultăm întîmplări care au fost. Socot eu, cinstite comise Ioniță, că nu se mai găsește alt han ca acesta cît ai umbla drumurile pămîntului. Așa ziduri ca de cetate, așa zăbrele, așa vin — în alt loc nu se poate. Nici așa dulceață, așa voie-bună, și-asemenea ochi negri: eu parcă tot subt ei aș sta pînă ce mi-a veni vremea să mă duc la limanul cel fără de vifor... Nu trebuie să-ți încrunți sprîncenele, jupînească Ancuță, căci eu am fost prietin maicii tale. I-am căutat și ei în cartea de zodii, cum ți-am căutat și dumitale. Foarte bine și foarte adevărat i-am spus, și socot că nici dumneata n-ai rămas nemulțumită."

Formulele de politețe ale adresării: „cinstite comise Ioniță", rezerva în expresiune a dorinței: „chiar tare voiam să te rog, eufemismul: „ne îndeletnicim cu vin din Țara-de-Jos", tactul și umorul cu care este introdusă declarația omagială adresată Ancuței după enumerarea celorlalte superiorități ale hanului ei: „Așa ziduri... așa zăbrele, așa pivniță, așa vin... asemenea ochi negri", sugestia poetică legată de metafora „limanul cel fără de vifor" — toate acestea ne pun în fața unui exemplar uman aparținînd unei lumi înzestrate cu multe cuceriri ale culturii sociale și morale. Românul din clasele populare este un astfel de om. Aceasta mi se pare a fi sugestia cea mai însemnată care se degajează din vorbirea aleasă, poetică, adînc cultivată a oamenilor lui Sadoveanu. Caracterizarea limbii lor ca una care reține singurele forme ale vorbirii populare nu mi se pare deloc că istovește fenomenul. Scriitorul a dat acestei limbi o potență sporită, un tipism bogat în semnificații, prin care el a adus omagiul cel mai înalt culturii interioare a poporului nostru.

Aproape toți scriitorii liniei căreia îi aparține Sadoveanu sînt poeți ai naturii. Dezvoltată din poezia populară, sentimentul naturii este puternic reprezentat în seria literară care începe cu Alecsandri și Eminescu.

Arta peisajului, sentimentul fuziunii cu natura, corespondența acesteia cu pasiunile omului au primit o mare dezvoltare la Sadoveanu. Dar, spre deosebire de mulți dintre înaintașii sau contemporanii lui, Sadoveanu n-a dat peisaje generalizate, de pildă o pădure sau o baltă, așa cum pot apărea în orice loc al pămîntului. Peisajele sale sînt deter-

minate, sînt peisajele țării noastre, ale întregii țări, ale luncii Siretului și Moldovei, ale Deltei și ale bălților Dunării, ale dealurilor și ale munților Moldovei, și ale Ardealului. Geografia țării trăiește în opera lui Sadoveanu aproape cu toate regiunile ei. Scriitorul numește locurile descrise, le leagă de coordonatele lor geografice, le indică pe hartă. Descrie pădurea de la Solomonești, pîrîul Cerbului, apa la podul Dumbrăviței, mirișt ile din drumul Hîrlăului. A rezultat astfel o evocare poetică a țării, a munților, a pădurilor și a apelor ei, a construcției ei geologice, a faunei și florei, a cărei întindere și varietate depășește tot ce s-a obținut în producția poetică anterioară.

Dacă încercăm să deslușim procedeele artei descriptive a lui Sadoveanu întîmpinăm o mare mulțime de mijloace. Voi aminti numai două din ele. Mai întîi, folosirea corespondenței natură-om, realizată prin întrunirea în aceleași construcții a verbelor și locuțiunilor descrierii cu acele ale simțirii, ca în exemplul spicuit dintr-o scriere mai veche: „Șoaptele frunzarelor păreau tremurarea unui suflet; creșteau din arbor în arbor, din ramură în ramură, scădeau, se depărtau, spuneau ceva neînțeles, ceva foarte vechi și foarte trist. Și cînd tăceau bolțile nesfîrșite, parcă și sufletul din mine tăcea, sta neclintit, așteptînd; n-aveam bucurie, n-aveam durere, intram parcă în nesfîrșita fire, în marea bogăție a pămîntului. Iar cînd tresărea în murmure și în oftări codrul, cînd începea să curgă și să crească valul vînturilor, fiori grei îmi răscoleau sufletul, un cîntec înfricoșat pornea în mine, cîntecul care prevestea și cerea iubirile tinereții."

Puterea de proiectare în natură, atribuirea unei expresii înfățișărilor firii este cu totul obișnuită în arta lui Sadoveanu: „Parcă voiau să-și smulgă rădăcinile din pămînt, așa se frămîntau plopii cenușii de la marginea poienii; iar fagii bătrîni se cutremurau mînioși, se aplecau prelung și iar se îndreptau, pe cînd printre ei, ca pe niște cărări ghețoase, din inima codrului, zvîcnea cu vîrtejuri, cu frunze spulberate, cu găteje, mînia furtunii. Un zvon greu creștea între nourii negri și în poiana frămîntată ca de spaimă — creștea ca o buciumare prelungă, chemînd spaima din zarea mohorîtă, înăbușită de pulberi răsculate. Așa crescu bubuind buciumarea pădurii, învăluiri dese de stropi se abă-

tură, duduiră uşurel şi la geamurile mici, se depărtară — şi, deodată, ca o mînie care osteneşte, cu oftări de uşurare se alinară adîncurile, şi soarele străluci deodată orbitor în toată poiana."

Ca mai pretutindeni în operele sale, Sadoveanu a dat şi acestei descrieri o organizare muzicală, mai întîi prin introducerea unui crescendo şi a unui descrescendo, dar şi prin efecte fonetice, ca de pildă seria expresivă a grupului *bu* în evocarea furtunii: „buciumarea prelungă", „bubuind buciumarea", apoi seria impresivă a vocalelor deschise şi a diftongilor în descrierea încetării furtunii: „cu oftări de uşurare se alinară adîncurile, şi soarele străluci deodată orbitor în toată poiana".

Cu timpul, acest vuiet al naturii în jurul oamenilor şi în interiorul lor s-a potolit: omul cu problemele lui a păşit pe primul plan al creaţiei. Legîndu-se cu îndemnuri ale vremii sale, care arăta o mare preferinţă nuvelei şi romanului psihologic, epoca mijlocie a scriitorului ne-a dat opere ca *Haia Sanis*, *Duduia Margareta*, *Însemnările lui Neculai Manea* ş.a. Mediul provincial, sufletele care agonizau în orînduirea vremii au apărut în filele acelor cărţi mult citite. Din alte regiuni ale societăţii se iveau sufletele celor umiliţi şi ofensaţi, ţăranii români, apoi marile energii rebele care prelungeau în creaţia cultă a zilelor noastre pe omul baladelor populare, sau omul din popor, trezit la o nouă conştiinţă a demnităţii şi menirii lui, în operele mai noi ale scriitorului. Din trecut se lămureau oamenii veacurilor apuse cu o mare intuiţie şi ştiinţă a rînduielilor de altă dată, a vieţii şi limbii vechi.

Romanul istoric al lui Sadoveanu, *Fraţii Jderi*, *Zodia Cancerului*, *Nicoară Potcoavă*, a crescut peste tot ceea ce realizase trecutul prin C. Negruzzi, Al. Odobescu, N. Gane ş.a. Noi mijloace ale limbii şi artei literare au apărut. Cercetarea sa obţine mereu tot alte şi alte lumini asupra lor. Dar de pe acum se poate spune că opera lui M. Sadoveanu este cea mai vastă sinteză artistică a naturii şi societăţii româneşti din cîte cunoaşte literatura noastră, realizată pe linia de dezvoltare a inspiraţiei naţionale şi populare, printr-o adîncă şi originală lucrare de transformare şi îmbogăţire a limbii şi artei literare.

Un nou sunet, imposibil de confundat cu altul, a apărut în aceste împrejurări. Fără opera lui Sadoveanu, literatura noastră ar fi fost lipsită de cea mai importantă contribuție în epoca de după Eminescu. Odată cu ea, literatura noastră a atins una din culmile ei cele mai înalte. Conștiința de sine a poporului românesc, încrederea în puterile lui de creație au făcut un mare pas înainte prin această operă.

1955

SINONIME, METAFORE ŞI GREFE METAFORICE LA TUDOR ARGHEZI

Procedeul acumulării de sinonime, foarte frecvente în comunicările orale, corespunde unei îndoite nevoi a exprimării: 1. căutarea termenului propriu, care poate să nu se prezinte de la început vorbitorului; 2. obţinerea efectului stilistic al intensificării. Seriile sinonimice sînt, deci, rezultatul unor retuşări succesive sau produsul tendinţei de a spori încărcătura afectivă a comunicării. În realitatea concretă a vorbirii este destul de greu a desluşi care dintre aceste nevoi determină seria cuvintelor sau a sintagmelor cu înţelesuri apropiate. Citez, pentru exemplificare, comunicarea făcută de Costake Ioniţă, un bătrîn de 77 ani, anchetatoarei lui: „Mulţumin dumitale... Iaca mai hodinesc şi io, că d-alceva nu mai sînt bun. Mă uit la băiatu ăsta. Io nu mai poci să iau nici lemnu-n mînă. M-am şubrezit rău de tot, sînt nevoiaş..." — A. Istrătescu, *Texte populare din judeţul Prahova*, în *Grai şi suflet*, III (1927), nr. 1, p. 161. Ţesătura sinonimică a acestui text, în care fiecare dintre ideile exprimate revine într-o a doua sau chiar a treia variantă a formulării ei, poate fi produsă fie de dorinţa vorbitorului de a face mai clară comunicarea lui, fie de îndemnul sublinierii mai accentuate a sentimentului care o însoţeşte, fie de ambele aceste tendinţe deopotrivă.

Acumularea sinonimelor este un procedeu oral. Arghezi i-a dat o întinsă întrebuinţare în poezia lui, mai ales în fazele mai noi ale acesteia, unde mai pot fi semnalate şi alte procedee ale oralităţii, precum expresiile şi locuţiunile populare, anacolutele, formele regionale de limbă etc. Mă opresc,

de data aceasta, la acumularea sinonimică, folosită de nenumărate ori în *Cîntare Omului*. Omului începuturilor, poetul îi spune : „N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume." Pentru lipsa de identitate a acestui om dinaintea procesului istoric, poetul folosește o enumerare în care termenii succesivi sînt sinonimi prin ideea unică exprimată de ei : negația oricărei determinări, vacuitatea preistorică. Sinonimia se precizează aici prin referire la ideea exprimată de poet, chiar dacă dicționarele nu o cunosc între cuvinte ca : loc și țară, neam și nume. În construcția : cetățenii din orice *loc* al *țării*, oricare ar fi *neamul* sau *numele* lor, sînt egali în fața legii — cititorul percepe anevoie o apropiere de înțeles între cuvintele subliniate, în timp ce o astfel de apropiere între aceleași cuvinte este evidentă în versul lui Arghezi. Raportul de sinonimie se precizează, deci, nu numai prin înțelesul fiecărui cuvînt, considerat separat, dar și prin legăturile dintre diferitele cuvinte în contextul lor. Cuvinte foarte deosebite ca înțeles, atîta timp cît le înregistrăm în parte, tind să se apropie ca înțeles în anumite contexte. Este ceea ce se întîmplă în multe versuri ale lui Arghezi, precum : „Tu (omule !) ți-ai întins pămîntul, mormîntul și destinul" (cînd ai cucerit poziția verticală) ; (primul om era) „Strein în pribegie, plăpînd și venetic", (coborînd din cer, unde a cîștigat unele din darurile sale, omul se găsește) „Pe drum la pogorîre, din ceruri, din zenit" ; (mîna omului) „Știe să mîngîie, să vindece, s-alinte" etc. Puține dintre cuvintele aparținînd acestor structuri enumerative sînt înregistrate ca sinonime în dicționare, dar deosebirea dintre ele se reduce, și înțelesul lor tinde să se unifice în versurile citate.

Raportul de sinonimie dintre mai multe cuvinte se precizează fie între înțelesurile lor proprii, fie între un astfel de înțeles și înțelesul figurat, metaforic al unui alt cuvînt. Este ceea ce se întîmplă în poezia *Flacăra păzită* din ciclul *Cîntare Omului*, din care transcriu :

La flacăra, păzită să nu ți-o fure vîntul,
Te ispitea comoara ce ți-o dădea pămîntul.
Ascunsă-ntr-o firidă de piatră și-ncuiată
Ea trebuia scobită adînc și dezgropată,
Și apoi fiecărei frînturi de giuvaer
Să-i spargi era nevoie și doagele de fier.

Îți trebuia răbdare, credință și putere
Să-nlături așternutul de pături de mistere.
Dar cum să smulgi comoara pe care-ai flămînzit
Tăcerii cetluite cu lespezi de granit?
Și cum putea clădirea veciei s-o răstoarne
Plăpînda ta făptură de-abia-nchegată-n carne,
Cînd tainele și somnul lăuntrice, vecine,
Se prelungeau din ocna pămîntului și-n tine?

Poezia, celebrînd descoperirea metalelor, extragerea lor din pămînt, ni se înfățișează ca o deasă țesătură sinonimică. Metalele sînt denumite figurat, cînd *frînturi de giuvaer*, cînd ca o *comoară*. Înainte de extragerea lor, ele stăteau ascunse și încuiate. Actul extragerii metalelor este exprimat prin cuvintele: *scobită, dezgropată, să-i spargi, să-nlături, să smulgi, s-o răstoarne* — cuvinte aparținînd unor sintagme deosebite. Pentru a executa acțiunea dezgropării metalelor, omului îi trebuia: *răbdare, credință și putere*. Metalele, înainte de săvîrșirea acestei acțiuni, stăteau ascunse în *pămînt* — un cuvînt propriu, după care urmează lunga serie sinonimică a metaforelor care i se substituie: „firidă de piatră", „așternutul de pături și mistere", „tăcerii cetluite cu lespezi de granit", „tainele și somnul lăuntrice", „ocna pămîntului". Toate aceste expresii figurative sînt substitute metaforice ale cuvîntul care le precede: *pămîntul*, și alcătuiesc, împreună cu acesta, o lungă serie sinonimică.

Atingem, odată cu această din urmă observație, un procedeu frecvent al poeziei lui Arghezi: sinonimia prin succesiune de metafore. Subliniez procedeul și într-o altă poezie a lui Arghezi, în *Parada* (din ciclul *Stihuri noi*, 1946—1955). Poetul descrie năvala de fluturi în fața ferestrei lui luminate, în timpul nopții, cînd veghează. Pentru a desemna mulțimea fluturilor, este întrebuințat substantivul colectiv *fluturime*, căruia i se substituie, în cursul poeziei, sinonimele: *grămadă, gloată, puzderii, stoluri;* precedate de o serie de metafore: *valuri, ploi, ninsori de fluturi*. Este interesant de observat că în *Parada* denumirea noțiunii principale, aceea care constituie subiectul însuși al poeziei, se face mai întîi prin succesiune de metafore, după care urmează seria de sinonime cu înțeles propriu. Substituția operează aici de la figurat la propriu, dar și direcția contrarie a substituției, de

la propriu la figurat, poate fi semnalată, așa cum am făcut mai sus, în legătură cu poezia *Flacăra păzită*. Alteori, în fine, succesiunea metaforelor sinonime se dezvoltă fără expresiunea termenului propriu substituit de ele. În *Parada*, diferitele specii de vietăți venite la fereastra poetului determină, fiecare în parte, cîte o altă metaforă sau comparație, în care *tertium comparationis* este împrumutat fie lumii animalelor (*porumbei, lăstuni, șopîrlă, vite, ciute, cerbi, căprioare, viespi, muște, lăcuste, uliu*), fie lumii umane (*mireasă, crăiasă, Ofelia, mitropolit, paiață*), fie obiectelor obținute de meșteșugul oamenilor (*chivăre, scuturi, odăjdii, mărțișoare, bumbi, cuișoare, mărgele, ac-cu-gămălie, manta cu comanac, paftale, cataramă, verigi, zale*), fie materialelor artistice și pietrelor prețioase (*borangic, atlaz, mătase, cristal, catifele, smalț, lac, poleială, chihlimbar, smaralde, mărgăritare*), fie artei scrisului (*chirilică, punct de întrebare, litere, slove egiptene, abecedar*) etc. Imaginația poetului este neistovită pentru a găsi analogiile de aparență dintre diferitele specii de gîngănii privite de el și întinsa sferă a lumii de ființe și lucruri din depozitele reprezentării lui. Dar expresia acestora din urmă se urmează în serie de metafore fără amintirea termenului substituit. Așa, de pildă, în versurile :

O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiele de alfabete
Și de litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar,

unde metafora „chirilică" este urmată de alte metafore culese deopotrivă din terminologia semnelor grafice : *punct de întrebare, alfabete, litere, slove egiptene, abecedar*. Fiecare dintre aceste cuvinte substituie pe cel anterior și constituie împreună o serie de metafore sinonime.

Uneori o metaforă generează pe alta, în interiorul aceleiași construcții sau în construcții succesive, dar atunci relația între cele două metafore nu este aceea de sinonimie, ci un alt tip de relație, pe care o vom numi grefă metafo-

rică. Culeg exemplele, în această privință, tot din *Parada*, unde, dealtfel, uneori, metaforele alternează cu comparațiile. Iată versurile :

Una-n văluri de mireasă
Are pasul de crăiasă,
E albastră și frumoasă,
Scrum de umbră somnoroasă
Și-i subțire, din tipare,
Ca un fum și ca o boare.
Străveziu-i borangic
S-a urzit în Carul-mic,
Și-i gingașă și suavă
Ca Ofelia bolnavă.

Metaforele acestui context poetic se referă la elitrele vietății („văluri de mireasă"), la atitudinea ei în mișcare („Are pasul de crăiasă"), la întreaga ei alcătuire și consistență („Scrum de umbră somnoroasă", „fum", „boare", „borangic"). Dacă examinăm această din urmă serie metaforică, putem stabili o anumită sinonimie între termenii ei : pentru a evoca puțina consistență, ușurință, oarecum imaterialitatea vietății, poetul folosește seria de metafore substituibile : „scrum de umbră", „fum", „boare", „borangic", dar pe această din urmă metaforă se grefează o alta : borangicul din care i se pare a fi făcută insecta : „S-a urzit în Carul-mic". Această din urmă expresie nu mai înlocuiește pe cea precedentă, ci derivă din ea și o îmbogățește. Relația dintre aceste două metafore nu mai este sinonimie, ci de un alt tip, pe care cred că îl poate desemna termenul grefă.

Semnalez, în aceeași poezie, și alte grefe metaforice ; o altă specie de vietăți este desemnată prin metafora : „niște pui de porumbei", după care urmează determinarea prin grefă : „de argint și de polei". Altă specie scăldată în lumina ferestrei provoacă metafora : „În odăjdii de atlaz (elitrele) / Vin lăstunii mici la iaz" (lumina ferestrei) ; pe această din urmă determinare se grefează metafora : „Să se bucure și scalde / În vîltoarea de smaralde". Alte vietăți sînt văzute metaforic ca : „Ciute, cerbi și căprioare", dar nevoia de a exprima structura lor minusculă și minuțios lucrată aduce grefa : „Prefăcute-n mărțișoare". După o enumerare metaforică a altor specii (*vite, viespi, muște,*

lăcuste), urmează metafora cu caracter blînd-ironic care le subsumează : *fiarele* — dezvoltată, cu referire la slăbiciunea și inocența lor, în construcția : „fiarele-au ajuns sfioase", adîncită prin grefa menită să susțină determinarea conținută în complementul de mod al construcției citate : „Și-s cusute cu mătase."

Exemplele citate arată că poetul nu se mulțumește cu simpla substituție metaforică. El o prelungește pe aceasta prin alte metafore adiacente. Acest procedeu, împreună cu acel al sinonimiei și al metaforelor sinonime, descrise mai sus, completează unul din aspectele cele mai izbitoare ale stilului lui Arghezi : exuberanța lui verbală și imagistică. Poezia românească nu oferă un alt exemplu asemănător al unei astfel de exuberanțe. Caracteristica aceasta trebuie neapărat reținută pentru a înțelege una din direcțiile stilistice ale poeziei (dar și ale prozei) românești în epoca dominată de influența lui Arghezi. Desigur, înrîurirea lui Arghezi este mult mai întinsă ; ea a lucrat deopotrivă în domeniul vocabularului, al sintaxei, al formelor prozodice, dar, pe lîngă acestea, abundența verbală și metaforică este una din trăsăturile prin care poetul a acționat cu mai multe rezultate asupra contemporanilor și urmașilor lui.

1963

ALEGORISM

[V. Voiculescu]

Adunîndu-şi versurile sale într-un compact volum din seria ediţiilor definitive ale Fundaţiei regale pentru literatură şi artă, Vasile Voiculescu ne înfăţişează rodul unei activităţi poetice de peste treizeci de ani. Prima sa culegere de *Poezii*, apărută în 1916, conţinea bucăţi scrise cu ani în urmă şi care, în ciuda slabului ecou trezit în aceeaşi vreme, puteau îngădui unui cunoscător să constate că un poet nou făcea să răsune primele lui acorduri. Epoca era neprielnică discuţiilor literare. Zvonul cărţilor apărute atunci, în preajma războiului, se înăbuşea curînd. În toamna aceluiaşi an, un prieten îmi aducea la Iaşi un caiet cu versuri copiate din manuscrisele unui tînăr medic, întîlnit în societatea lui Vlahuţă. Ne întorceam la circulaţia străveche a operelor în manuscrise şi copii, ca ori de cîte ori o mare strîmtorare a vieţii publice impune spiritului mijloace primitive de a se comunica. Multă vreme am purtat cu mine file din caietul copiat din manuscrisele lui Voiculescu. Nimeni nu trebuie să dorească întoarcerea vremurilor în care lucrările literare ajung cu atîtea greutăţi şi uneori cu atîta întîrziere pînă la cititorii lor.

Mesajul care te atinge pe aceste căi, străjuite de multe obstacole şi protejate numai de concursul binevoitor al norocului, are însă farmecul lui. Ne înapoiem la zilele lui Bălcescu şi Alecu Russo. Momentul literar urmat de hiatul războiului şi al refugiului fusese acela al poeziei de cugetare, care impusese cu puţini ani mai înainte numele lui Panait

Cerna și își găsise un teren fertil de cultură lîngă catedra de estetică a lui Mihail Dragomirescu și la revista lui, *Convorbiri critice*, cu D. Nanu, cu Cerna însuși și cu alții. Dincolo, în paginile elegante ale *Vieții noua*, pe care Ovid Densusianu le făcea să apară cu o grijă atît de meticuloasă, tronau simboliștii. Eu însumi mă legasem de gruparea acestora din urmă, dar urechea nu-mi putea rămîne surdă pentru ceea ce aflam ca zbor mai înalt al gîndirii în tabăra opusă. Primul volum al lui Voiculescu apăruse la cîțiva [ani] numai după moartea prematură și atît de deplînsă a lui Cerna și iată că locul lui părea acum ocupat. Cine va studia evoluția poeziei noastre lirice după dispariția lui Eminescu va trebui să urmărească drept o categorie specială ceea ce s-a numit „poezia filozofică".

Mai multe serii de poeți, din posteritatea lui Eminescu, au crezut că frumusețea poeziei provine din valorile ei de conținut. Pentru mulți din aceștia a compune poetic însemna a gîndi cu înălțime și noblețe. Aceasta a fost aspirația cea mai de seamă a lui Cerna. Aceasta mi se dovedea acum a fi și năzuința lui Voiculescu. Desigur, erau mari deosebiri între unul și altul. Cerna era un panteist, și partea cea mai bună a operei lui pornea dintr-un puternic sentiment al vieții, pe care, simțind-o zvîcnind în natură ca și în sine însuși, o întocmea ca obiectul cultului său frecvent. Simpatia lui mergea către omul etern, al cărui chip se complăcea să-l deslușească în Divinitatea însăși, ca și dincolo de suspinele de mult înăbușite ale primilor creaturi, sau ca în acele, surde, ale poporului. Un vitalism cu rădăcinile în Goethe se amesteca cu un umanitarism care își recunoștea profetul în Tolstoi și alcătuia formula multiplă a lui Cerna, atît de seducătoare pentru anii noștri tineri.

V. Voiculescu ne întîmpina într-acestea ca un om religios, în căutarea unui Dumnezeu transcendent și ca o ființă trăind în strînsă comuniune cu viața poporului ale cărui basme el le transforma în simboluri grele de înțeles. Poetul reflexiv se așeza sub semnul marilor melancolii byroniene, ca atunci cînd ne evoca pe tînărul purtînd la pălărie unul din fulgii desprinși din poemele lui Satan (poate același pe care, căzînd în haos, îl urmărește V. Hugo în *La Fin de Satan*): figură a eternului neliniștit, simbol al „naturilor

problematice", în care nu era greu a deslușî imaginea cea mai iubită a poetului însuși.

Evoluția lui Voiculescu s-a urmat liniștit. Poetul nu face parte din naturile care se dezvoltă prin subite schimbări de direcție, deși vom vedea pînă la ce grad și în ce forme noutatea se introduce în opera sa. Astăzi încă motivele și tehnicile sale sînt într-o anumită măsură acele ale începuturilor. Ca la toți poeții la care actul poetic pornește de la idee, de la o vedere ingenioasă a minții, mijlocul cel mai des folosit de poet este *alegoria*, adică sensibilizarea unei realități morale printr-o imagine concretă. În timp ce Eminescu sau Cerna filozofează direct, nedispreţuind pe alocuri exprimarea concepută a gîndirii, Voiculescu cugetă prin alegorii, prin parabole și apologuri, cu care el sporește vechiul tezaur al cărților sacre și al tradiției mistice, rămasă pînă astăzi principalul izvor al culturii lui.

Nenumărate sînt alegoriile pe care le subliniem în poeziile recitite acum în prezentarea ediției definitive. Poetul se simte ca un diamant spălat de mîna Domnului în apele eternității ; el este un arcuș purtat pe o vioară de mîna lui Dumnezeu ; un potir turnat de marele Faur ; cugetarea lui veghează ca un corăbier care întîlnește „ostroave mari de idealuri". Durerea este pentru el „o piatră-n care zac vine întregi de aur", și, după modelul poeziei științifice, fixat de Guyau în versuri mult citite de generația mai veche, poetul folosește alegoria discului lui Newton, închipuind cum Dumnezeu amestecă culorile diferitelor clipe ale vieții pentru a obține, în vînturătoarea lui, strălucitoarea lumină a sfîrșitului.

Criticii romantici, un Fr. Schlegel printre cei dintîi, au arătat de mult că în timp ce arta clasică a fost simbolică, arta creștină a devenit alegorică. A fost o idee mult reluată pe vremuri aceea potrivit căreia conceptul mai bogat în conținut spiritual al omului creștin nu s-ar putea asocia decît dinafară și oarecum într-un chip silnic cu forma sensibilă menită să-l ilustreze, prea strîmtă și prea materială pentru a-l conține în întregime. Alegoria a alcătuit principala tehnică poetică a marilor poeți creștini, a lui Dante și a lui Milton, și nu o vom cenzura atunci cînd o vom întîlni în opera unuia din poeții noștri, oricît valabilitatea ei poetică a fost contestată în dezvoltarea mai nouă a liris-

mului european, înapoiat la tehnica simbolului, adică a imaginii cu o semnificație spirituală atît de desăvîrșit topită în sine, încît mintea nu mai are nevoie s-o desluşească printr-un act de interpretare, care întrerupe unitatea şi puritatea momentului de contemplație.

Mai discutat a fost vocabularul poetului, care nu devine el însuşi din primul moment, deoarece abia culegerile ulterioare, *Din țara zimbrului* (1918) şi *Pîrgă* (1921), îl fixează în fizionomia lui durabilă vreme de aproape două decenii. Voiculescu este unul din poeții care au adresat un apel mai insistent graiului popular, extinzînd sfera verbală mai dincolo de limitele pe care le respectase chiar acei scriitori contemporani sau din generația trecută, îndatorați exprimărilor poporului. Spre deosebire de aceştia, el nu alege cuvîntul popular atît pentru valoarea lui eufonică sau sugestivă, ci dintr-o nevoie de proprietate a exprimării sau de conturare a mediului cărora le aparțin oamenii grăind prin glasul său, nesimțindu-se deloc obligat, în urmărirea acestui scop, să evite cuvintele neeufonice sau care se asociază cu reprezentări prea crude.

Şi aceasta nu numai în bucățile care iau forma unui monolog țărănesc realist, ca atîtea în culegerea poeziilor de război *Din țara zimbrului*, dar şi mai tîrziu sau aiurea, cînd poetul se rostește în propriul său nume. Aşa apar : *lighioane, zbanțuri, bătături, surguci, bulz, duiumuri, zăpodii, mîzgă, hobae, undiş, bont* (chiar în asociația neașteptată *bonturi de mister*), *nămestii, vraişte, şiştave, pălălaie, covrag, lostopăi, bîzoi, buluc, duium, uium, chiupul, chirpici, a glojdăi*, ba chiar şi forme corupte ca *lăcrămații* etc.

Este o limbă țărănească, aspră, în conflict declarat cu convenția poetică, tinzînd către un fel de tehnicitate care îl face pe poet să se exprime cu precizia mai multora din specialiştii îndeletnicirilor noastre populare, dînd unora din versurile lui aspectul unor adevărate colecții terminologice, mai ales ciobăneşti, ca în : „Departe joacă aburi pe bahnele ierboase / Şi-aprinşi, scurmînd țărîna, rag tauri în suhaturi" ; sau : „Pe padinile grase ciobanii de la turmă / Adorm întinşi la soare, cu bîta peste glugă... / Oi sure, crud fătate, răzlețe pasc în urmă / Cu mei priori sub uger îngenunchiați să sugă" ; pentru a nu mai vorbi de această descriere a *Penteleului :* „Şi ca un baci din vremuri, chia-

bur și năzdrăvan, / Deasupra, peste turma-i de chențuri și gurguiuri, / La poale-i înșirată gorgan lîngă gorgan, / Sumete Penteleul chelbașele-i țuguiuri" ; cînd nu este vocabularul minerilor, ca atunci cînd se adresează durerii, în alegoria *Pietrei aurifere :* „Copaie cu copaie, în pive mărunțită / Toți grunjii măcinîndu-și, în praf te voi preface, / Vor bate pisăloage și apa-nvinețită / Pe jgheaburi largi de suflet va curge fără pace", astfel ca „Să-ți lași domol în fundul ulucului din mine / Nisipul tău de aur, durere sfărîmată".

Preciziunea tehnică a vocabularului studiat introduce uneori în poezia respectivă un accent de realism prozaic, dacă ne gîndim că (spre deosebire de proză) poezia cultivă mai degrabă improprietatea termenilor decît proprietatea lor, în unghiul abaterii de la cuvîntul propriu introducîndu-se pentru poet toate acele valori de sugestie care alcătuiesc farmecul creațiilor lui. Cînd poetul spune, deci, „rag tauri în suhaturi", el se exprimă, fără îndoială, în chip propriu și chiar cu precizie tehnică, dar tocmai evitarea cuvîntului special i-ar fi adus, poate, darul unei expresii inedite și sugestive.

Ceea ce trebuie subliniat este că polarizarea acestui vocabular corespunde unei atitudini deplin conștiente. Asprimea graiului este o valoare pe care poetul o cultivă, după cum o dovedește acea *ars poetica* înscrisă la începutul culegerii *Destin* (1933), cînd, adresîndu-se *Gîndului,* îi spune : „Am să te port prin vorbele cele mai colțuroase / Să te înglodească și să te doară / Razna, din albia limbii de rînd afară, / Pe cărări de piatră abia slomnite / În graiul cu urcușuri bolovănoase". Poet al unei viziuni dure a vieții, limba nu ar fi putut rămîne, în liniile ei largi, ceea ce este, dacă tendința de a aglomera termenii speciali n-ar fi dat vocabularului său un caracter prea tehnic.

Viziunea, nu numai limba poetului, este îndatorată poporului, într-un fel și un grad pentru care nu cred că există exacte echivalențe în operele altor poeți. Nu s-a studiat încă sistemul metaforic al scriitorilor noștri, deși lucrul ar avea atîta însemnătate pentru a cunoaște tipurile de experiențe prin care ei văd lumea. Dacă cercetarea aceasta se va face odată, se va vedea că nimeni, în aceeași măsură cu Voiculescu, nu a folosit experiențele familiare poporului pentru a construi icoana sa despre lume. S-ar putea vorbi, în le-

gătură cu poezia de care ne ocupăm, despre o viziune pastorală a lumii, despre un adevărat panpastoralism. Metaforele ei asimilează toate aspectele universului văzut și chiar realitățile morale cu înfățișări ale îndeletnicirii pastorale, cu vesmintele, uneltele și ființele cu care se înconjoară ciobanii. Un șir de munți devine pentru poetul nostru o „chingă de munți" ; înălțimile Penteleului acoperit de păduri jilave dau naștere imaginii „sarica-i de codri de-atîta ploaie grei / Zbicindu-și-o la soare, el fumegă din spate" ; albinele sînt : „chiaburile albine" ; soarele este văzut : „Ca un cioban ce-și cheamă cu grijă-ntreaga turmă / Apoi din nou pornește și scapătă de vale" ; rugăciunea poetului îi cere lui Dumnezeu : „Îndură-te și-aruncă un mintean / De flori cu-mpărătești petale" ; un efect de lumină este : „O mîndră zeghe de lumină" ; un potop de ape curge „În șiștarul văilor adînci" ; un peisaj de mare dă loc imaginii : „Mînînd cirezi de valuri, săltați pe șei de spume / Se-ntorc ciobanii mării, delfinii dinspre larg" ; un apus este stilizat în forma : „Tîrziu după nechezul înflăcărat al zilei / Pășește-ncet amurgul cu mugetul lui lin" ; altă dată ni se vorbește despre „turme de căpițe îngenuncheate-n șes", despre „cergi de umbră", dar și despre „șesurile minții, miriștile uitării" ; gîndurile „pasc în turme neștiute... în pajiștea de aur a durerii", și cuvintele poetului sînt „negre mielușele mute" etc. Poate numai poezia populară execută un gest asemănător de reducere a întregului univers, văzut și nevăzut, la formele de viață și aspectele lumii apropiate țăranului, a agricultorului și, mai cu seamă, a ciobanului. Gestul acesta este reluat de poet și extins, aplicat la o scară mai mare înfățișărilor externe și interne ale unui univers mai larg și mai bogat. Legătura dintre inspirația cultă și viața poporului, formulată ca program literar încă de acum o sută de ani, atinge în Voiculescu succesul ei cel mai deplin.

Cu aceste mijloace, Voiculescu este, în primul rînd, un poet al vieții interioare, deși darul vizual, puterea de a nota înfățișări ale naturii nu-i lipsește nicidecum, pastelurile sale rînduindu-se alături de acele ale lui Adrian Maniu și Ion Pillat — ceilalți doi meșteri ai peisajului în poezia noastră mai nouă. Dar, spre deosebire de Maniu, care stilizează fantastic peisajele sale, și spre deosebire de linia clasică a peisajului lui Pillat, Voiculescu a creat genul unui

pastel dramatic. Natura i se prezintă ca scena unei întîmplări, ca o alegorie în mișcare, uneori cu reminiscențe din lumea basmelor sau din ciclul legendelor biblice. Așa, amurgul este un episod al luptei în care noaptea, adevărat căpcăun al basmelor, aleargă c-o falcă-n cer să prindă lumina. Altă dată, apusul este înfățișat ca o fugă de arhangheli din Grădinile luminii, sau ca jocul Salomeii, căreia îi scapă din poale capul însîngerat al lui Ioan. Peste tot plutește un sentiment grav, „mari melancolii", ca acele care animă unele din peisajele lui Sadoveanu.

Mai tîrziu, modalitatea alegorizării dramatice a naturii este părăsită, dar facultatea poetului de a nota delicate efecte de lumină într-un cadru de vaste semnificații, ca în *Toamna*, cu fîntînele-i în care plîng îngeri, dar și în atîtea alte pasteluri vrednice în adevăr a fi cunoscute, n-a încetat să se manifeste. Nimeni n-a înfățișat mai fericit ca Voiculescu singurătățile încremenite ale munților, dezolarea cîmpiilor arse de soare, în care răsună glasul cărăușului de azi, cîntînd, ca tracul de altădată retrăind în el; Bărăganul în amurg, Florile cu „pașnica lor tristețe"; iernile viforoase, la capătul cărora „marea își arată alba schelărie": înfățișări cărora li se adaugă motivele unui orientalism local, nutrit de tărîmurile Dobrogei, reținîndu-l ca și pe Ion Pillat, emulul lui într-ale poeziei și prietenul de care îl leagă o amiciție literară dintre cele mai exemplare. Paralel cu mișcarea noastră picturală mai nouă s-a format în literatura ultimelor două decenii o poezie peisagistică de mari posibilități. Voiculescu este, fără îndoială, unul din artiștii care au dat curentului cîteva din operele lui cele mai izbutite.

Poet religios, hrănit din substanța evangheliilor, cărora am văzut că le-a împrumutat forma alegoriilor și a parabolelor, dar și aceea a *Vechiului testament*, poate mai apropiat de asprimea și tensiunea propriului său sentiment de viață, V. Voiculescu a reprezentat după 1920 un moment liric caracteristic. *Poemele cu îngeri* (1927) dezvoltă ciclic motivul vizionar al îngerilor, în poezii străbătute de un fior mistic foarte autentic și care vor fi, din întreaga lui operă, printre cele mai citite de viitorime. Unele din acestea conexează în chip pătrunzător motivul angelic cu sentimentul de sine al unui om din popor, primind în tristețea și umi-

litatea condiției lui revelația vizionară, ca în bucata *L-am lăsat de a trecut.*

Dar chiar mai înainte și după aceasta, poetul a fixat în versuri cu adînc ecou nu atît reacțiile conștiinței religioase, desfățîndu-se de certitudinile ei, cît îndoielile, neliniștile, luptele omului aspirînd către Divinitate. O frumoasă mișcare notez în *Dezlegare*, unde, după evocarea condiției omului ferecat de simțurile lui „ca cinci năprasnice obezi", poetul se întreabă dacă Dumnezeu n-a legat ființa omenească de vremelnicie dorind să oprească avîntul răzvrătirii ei, pentru a încheia cu o adevărată *poantă* madrigalescă: „Dar aș veni ca să îngenunchez!" Sînt nenumărate trăsăturile de același fel, ingenioase sau profunde, configurînd o întreagă fenomenologie a sentimentului religios pe care desigur că teologii o vor interpreta adeseori de aci înainte.

Ca toți poeții mistici, viața subconștientului, sugestiile somnului joacă un mare rol în poezia studiată aci, mai cu seamă în producția ei mai nouă unde este notată „deșteptarea severă în adînc" (*Miorița*), „obloanele lungi ale somnului" (*Popas în suflet*), „fîntînile de vise cu ape turburate" (*Psihanaliză*), sau toate acele stări insidioase ale *Somnului de după-amiază*: „Îmi picură-n tihna de care m-apropiu/ Un zumzet de-albine vrăjitul său opiu. / Alunecă mute rotund prin grădină/ Nunți grave de umbră cu domni de lumină./ Un greier se urcă pe-o fibră de glas/ Și-n creștetul verii năuc a rămas./ Miresme, tîrîndu-și suave lungi rochii,/ Se pleacă asupra-mi și lin mi-nchid ochii./ O dulce beteală de vînt îmi veghează/ Aurul somnului de după-amiază."

Din aceleași investigări ale straturilor mai adînci și mai tulburi ale conștiinței a apărut, în producția mai nouă a lui Voiculescu, latura erotică a poeziei lui unde poetul spiritualist găsește accente noi pentru a cînta „aurora cărnii, suavele torturi, viscolul de noroc" al posesiunii, „lucida filigrană" a voluptății, „suava urnă cu cenușă de plăceri" a trupului iubit. Știu că Voiculescu a pregetat mult pînă a primit în culegerile lui, mai cu seamă în cea din urmă din ele, *Întrezăriri* (1939), aceste poeme ale dorinței și posesiunii, care au extins inspirația sa într-o direcție neașteptată, și nu mă pot bucura îndeajuns că, făcînd-o, numai în aparent conflict cu spiritualismul său totdeauna atît de

înalt și de pur, el a sporit opera sa cu unele din valorile ei mai însemnate.

Prietenia lui Pillat a fost pentru Voiculescu un eveniment cu multe repercusiuni. Desigur, n-au existat niciodată doi poeți cu structuri și înclinații mai deosebite, dar tocmai felurimea și, aș spune, contrastul lor a dat prieteniei literare care i-a unit caracterul unei rare armonii. Pillat este o natură deschisă către lumea exterioară, stăpîn pe o senzorialitate rafinată, cultivînd stările de seninătate, un artist al formei pe care o distilează din multe și variate influențe ale culturii. Voiculescu este, mai cu seamă, un spirit întors către sine însuși, reflexiv și neliniștit, deschizînd tuturor impresiilor sale o cale către adîncime. O natură ca a lui Pillat este pîndită de primejdia de a rămîne la suprafața decorativă a lucrurilor. O fire ca a lui Voiculescu riscă să se încîlcească în problemele ei, în alegorism și didacticism. Pillat luptă pentru îmbogățirea substanței lui ; Voiculescu — pentru înnobilarea formală.

Va trebui să se arate odată ce-i datorește Pillat lui Voiculescu. Ce-i datorește Voiculescu lui Pillat se resimte încă din culegerea *Destin*, apoi mai limpede în *Urcuș* (1937) și *Intrezăriri*. Limba lui elimină treptat asprimile și particularismul vocabularului mai vechi, procedeele sale încep să evite alegorismul de altădată, unele motive ale prietenului îl reține și pe el. Ca doi pictori care își vestesc descoperirea unui interesant colț de natură sînt motive care apar la Voiculescu după ce le-am văzut experimentate de Pillat. Sub înrîurirea artei senzoriale și formale a lui Pillat, poezia lui Voiculescu ajunge la sărbători ale luminii, ca acea *Primăvară la Balcic*, sau la compoziții de un încîntător efect decorativ ca *Iarna în odaia cu scoarțe olținești*. Tot prin Pillat se introduc în poezia lui Voiculescu motivele antice, încît autorul *Urcușului* își plătea o datorie de recunoștință înscriind în fruntea uneia din poeziile sale, dedicată triumfului artistic al prietenului, titlul volumului acestuia, *Scutul Minervei*.

Dar și în această parte a operei lui, în bucăți ca *Bacantă dansînd*, *Centaurul*, *Helada*, *Androginul*, *Legenda poetului Arion*, *Sibila*, *Țăran clasic* ș.a., motivul antic este uneori aprofundat într-un mod cu totul personal, poetul regăsind sub plasticitățile formelor și legendelor vechi tîlcu-

rile unei conştiinţe adîncite în meditaţia creştină. Nu este, oare, semnificativ că, printre motivele antice păstrate de creştinism în iconografia lui, se găseşte şi Sibila, căreia Voiculescu îi consacră acum una din evocările sale cele mai puternice? Clasicismul este apoi privit de Voiculescu ca termenul unui triumf, ca o înălţare peste durere, aşa cum ne-o spune *Ţărm clasic* după contemplarea luminoaselor stoluri ale coloanelor: „Nici ramură, nici zbor. Mîntuitoare/ Înmărmuriri pe culme de senin./ Durerile ce-au ars biruitoare/ Întorc din vremi profilul alb de chin."

Astfel, poetul, aflat în culmea unei cariere de peste treizeci de ani, în timpul căreia a dăruit liricii noastre cîteva din momentele ei cele mai fericite, este deschis încă înrîuririlor, dar gata să le transforme în substanţă proprie; el se găseşte nu la finele lucrărilor sale, ci în cursul desfăşurării lor.

1946

OBSERVAȚII ASUPRA LIMBII ȘI STILULUI LUI GEO BOGZA

Printre scriitorii care au atins astăzi maturitatea, Geo Bogza este, fără îndoială, unul dintre cei mai puternici și mai originali. Pornit din mișcările moderniste, care, acum vreo două decenii, credeau a manifesta atitudini ale protestului social prin tehnicile anarhice ale scrisului lor, scriitorul și-a găsit curînd echilibrul și a organizat o formulă literară personală, pusă în serviciul mesajului său uman, luptei sale pentru dreptatea socială. Cadrul scrierilor lui Geo Bogza l-a alcătuit reportajul literar, adică acea formă a descrierii și narațiunii în legătură cu aspecte ale actualității imediate, cu acele aspecte ale vieții sociale care reclamă o atitudine activă. Sînt unii care își închipuie că în afară de genurile literare consacrate, în afară de poemul eroic, de satiră sau elegie, de dramă sau roman, cadrele literare apărute în condițiile de difuzare a culturii moderne și metodele literare mai noi ar fi atinse de o inferioritate iremediabilă. Numele reportajului literar nu este bine tolerat nici de admiratorii unui autor și, uneori, nici chiar de autorul însuși. Cu toate acestea, un scriitor care se deplasează pentru a observa oameni, lucruri și împrejurări la fața locului, acela care procedează cu metodele anchetei sociale și care recompune observațiile sale, nu în sintezele fictive ale fanteziei, ci într-un fel care urmează de aproape configurațiile realității, acest scriitor este un reporter, și opera sa — un reportaj, mai ales atunci cînd scriitorul destinează lucrările sale presei periodice, aceleia care atinge un mare număr de cititori și poate provoca un curent de opinie publică.

Aceste metode au fost folosite, în aceste împrejurări și cu aceste scopuri, de Geo Bogza, în scrieri ca : *Țări de piatră, de foc și de pămînt*, 1939, *Cartea Oltului*, 1945, *Meridiane sovietice*[1], 1953 — opere dintre cele mai viguroase și mai originale ale literaturii noastre mai noi.

Reportajul literar, destinat presei periodice, împrumută adeseori limbajul acesteia, adică acea sferă lexicală și acele expresii pe care exprimarea curentă le adoptă mai înainte ca literatura să le consfințească. Așa au apărut în scrisul lui Geo Bogza cuvinte și expresii, precum : „imagine revelantă" (*T. P.*, p. 9), „rezultate deconcertante" (*ib.*, p. 19), „lucruri reconfortante" (*ib.*, p. 23), (un oraș) „frapează aproape ochiul" (*ib.*, p. 183), „n-are nici o importanță" (*ib.*, p. 301), (a fi) „antrenat" (*ib.*, p. 301), „viața lui exorbitantă" (*ib.*, p. 301), „Nu sînt spectaculoase din cale-afară ostroavele" (*ib.*, p. 302), „exclamația revine celor cîteva păsări care se achită cum pot" (*ib.*, p. 302), „sălciile bătrîne care se află în locurile acestea par vrăjitoare inveterate, lipsite de orice scrupul" (*C. O.*, p. 192), „persuasive... manevre" (*C. O.*, p. 351), „albastru desuet" (*M. S.*, p. 18), (Oltul) „e năvalnic și prodigios" (*C. O.*, p. 337) etc., etc.

Toate aceste cuvinte și expresii sînt neologisme împrumutate din limba franceză și vădesc, prin tendința lor de a urma curentul limbii vorbite la un moment dat, mai mult decît a se supune acțiunii de frînare a limbii literaturii, originile ziaristice ale scrisului lui Bogza. Li se asociază formații rare sau personale, de pildă întrebuințarea sufixului de origine franceză *-ant*, în : *vitriolant*, ca adjectiv sau adverb : „dezolarea... vitriolantă" (*T. P.*, p. 127), „substanță vitriolantă" (*ib.*, p. 131), (vîntul bate) „vitriolant" (*ib.*, 131) ; apoi : „spiralat" (*ib.*, p. 9), „a dramatiza" *ib.*, p. 131 și adesea) etc.

Preocuparea de puritate lingvistică nu pare a fi cea mai de seamă a scriitorului, care, din alte puncte de vedere, este un stilist remarcabil și foarte personal.

Reportajul urmărește să obțină impresia puternică, aceea care fixează atenția cam dispersată a cititorului solicitat de atîtea ecouri ale actualității. Împrejurarea aceasta apare

[1] Vom indica aceste opere, în cele ce urmează, cu inițialele *T.P.*, *C.O.*, *M.S.*

cu destulă limpezime în scrisul lui Bogza. Cine străbate scrierile sale nu poate să nu remarce mulțimea adjectivelor-adverbe cu mare încărcătură afectivă, cele care exprimă o apreciere drastică sau o reacție vehementă a sensibilității, precum : *dur, arid, tragic, violent, fantastic, aspru, dramatic, năprasnic, intens, enorm, cumplit, straniu, uimitor, uluitor, teribil, imens, vehement, vast* etc. Unele din aceste adjective-adverbe sînt întrebuințate pentru a exprima gradul superlativ al comparației. Superlativul absolut este indicat, în limba curentă, printr-un adverb care, prin gramaticalizarea lui, și-a pierdut forța expresivă : *foarte, prea.* Scriitorul simte nevoia împrospătării formelor superlativului absolut, culegîndu-le din bogata colecție a adjectivelor lui drastice : „un cîmp fulgerător de pustiu, torențial dezolant" (*T. P.*, p. 127), „cumplit de dezolantă înfățișare a lumii" (*ib.*, p. 127), „uimitor de multe lucruri" (*M. S.*, p. 14) etc. Superlativul relativ nu este nici el rar : (Lotrul este) „cel mai limpede, mai generos și mai nebun dintre afluenții lui" (Oltului) (*C. O.*, p. 349) ; „cea mai scumpă îndeletnicire (a caprelor) e tentarea celorlalte ființe de a se arunca în vid" (*ib.*, p. 351) ; un magazin este „cel mai periferic" (*T.P.*, p. 201) etc.

S-ar părea că scriitorul nu cunoaște formele, dimensiunile sau situațiile mici sau intermediare. Totul îi apare enorm în sine sau cel puțin în raport cu alte lucruri asemănătoare. Ceea ce îl atrage și îl reține este mărimea comparată sau incomparabilă. Oricare aspect al lumii este pentru el monumental, și sentimentele cu care îl întîmpină sînt vehemente și zguduitoare. Tehnica intensificării, în expresia lucrurilor și sentimentelor, este cea mai caracteristică pentru stilul lui Geo Bogza.

Pentru a supune lumea procesului acesta de extindere, pentru a obține expresia grandorii și a vastității, unul din mijloacele cele mai obișnuite ale scriitorului este întrebuințarea pluralului în locul singularului. În Dobrogea, el întîlnește un peisaj pietros, dar ne va vorbi despre „peisaje singulare și stranii" (*T. P.*, p. 126). Dacă acolo bîntuie setea, ni se va vorbi despre „țara aceasta de piatră și de mari însetări" (*ib.*, p. 130). În nenumărate locuri, pluralul cu tot ceea ce aduce el ca sugestie a măreției și extensiunii este

preferat singularului posibil, notîndu-se, deci: „dezlănțuiri de evenimente" (*ib.*, p. 7); „violențe cari au cutremurat temeliile lumii" (*ib.*, p. 11); „marile depărtări și neasemuita frumusețe a lumii" (*M. S.*, p. 24), (Moscova) „e străbătută de uriașe fluvii de oameni" (*ib.*, p. 29); „mările verzi și coclite ale pădurilor" (*C. O.*, p. 10), „vîntul marilor înălțimi" (*ib.*, p. 30) ș.a.

Efectul pluralului stilistic este acel al măreției nedeterminate, așa cum este cuprinsă de un ochi care o privește dintr-un punct foarte înalt sau dintr-o poziție superioară a inteligenței generalizatoare. Mărimea apare ca o complexitate atunci cînd e privită mai de aproape sau din mijlocul ei. Bogza obține și acest efect prin tehnica acumulării adjectivelor-epitete sau a predicatelor și complementelor, ca în exemplele: (Munții) erau „colțuroși, prăpăstioși, acoperiți de zăpadă... tari, de gresie, formați din stînci aspre și învălmășite" (*T. P.*, p. 16); „ținutului acesta (al Dobrogei) atît de tumultuos, de pasionant și năprasnic" (*ib.*, p. 132); „două locomotive uriașe: groaznice mătăhale negre, grele, fierbinți, gîfîitoare" (*C.O.*, p. 170); „creasta lungă, zimțuită, roșcată și vînătă a Parîngului" (*ib.*, p. 359); (ochiul s-a deschis) „nu asupra unui peisaj natural, ci asupra unei catastrofe, unui tren în flăcări, unei cetăți distruse de cutremur" (*T. P.*, p. 126); „peste oamenii și orașele ei (ale Dobrogei), peste satele, peste lanurile ei de grîu, bate toată vara vîntul fierbinte de stepă" (*ib.*, p. 130); „oamenii sîngeră, se crispează, fac planuri, cad prinși" (*ib.*, p. 132) etc.

Pluralul stilistic și lanțurile de atribute, predicate sau complemente produc impresia mărimii nedeterminate sau acumulate, adică două forme deosebite, dar înrudite între ele, ale intensificării. Scriitorul mai cunoaște însă și procedeul intensificării unui aspect sau al unei impresii unice prin deplasarea expresiei lor din locul pe care îl ocupă, de obicei, în frază. Astfel, adjectivul-epitet urmează, în general, după substantivul pe care-l determină. Dacă un scriitor dorește să coboare un accent de intensitate mai mare asupra epitetelor sale, să le dea un relief mai puternic, atunci el le va izola, așezîndu-le ceva mai departe de locul în care erau așteptate. Efectul deplasărilor topice și sintactice a fost mult folosit de T. Arghezi. Geo Bogza

îl va întrebuința și el pe alocuri, ca în exemplele : „Presărat cu cetăți vechi, în ruină, și cu turle de biserici, ascuțite, Ardealul își desfășoară peisajele pînă la mari depărtări" (*C. O.*, p. 9) ; „Ceahlăul părea... un muget de piatră, uriaș, al pămîntului" (*ib.*, p. 36) ; „totul părea atunci că face parte dintr-o dramă a lumii, surdă" (*ib.*, p. 36) ; „doina apei care vine de dincolo de munți și trece pe sub privirile lor învolburată" (*ib.*, p. 366) etc.

În limba română verbul predicativ apare în frază înainte de determinările lui. Cînd apare după acestea, înseamnă că scriitorul a vrut să-i dea o intensitate mai mare. Așa procedează Bogza în exemplul : (Oltul) „tînăr și îndrăzneț, întregii lumi cîntă". Ceea ce urmează este evocarea cîntecului Oltului, anunțat de predicatul în poziție deplasată. În capitolul II al *Cărții Oltului* ni se descrie ascensiunea unor țărani, Voșlobenarii, către culmea muntelui, unde se îmbolnăviseră vitele lor. Era vorba de a transmite impresia înaintării lor active, neobosite, împinse de o mare îngrijorare, redată prin verbul predicativ : *urcau*. La început predicatul apare după subiectul lui : „Șase oameni, trei bărbați și trei femei, urcau într-o după-amiază, cu sufletul la gură, spre crestele, atît de fantastic apropiate de cer, ale muntelui" (*C. O.*, p. 23). Dar verbul trebuia intensificat, și atunci topica se răstoarnă, predicatul apare după determinările lui : „Fără răgaz, fără să piardă nici o mișcare, urcau. Mereu urcau." Deplasarea topică se însoțește în acest pasaj cu intensificarea prin repetiție, astfel încît, după descrierea diferitelor episoade ale ascensiunii, predicatul *urcau* revine la intervale, totdeauna după complementele lui : „În felul acesta urcau... Atît de cumplit urcau... Înșirați unul după altul urcau... Cu sufletul la gură, urcau" (*C. O.*, p. 22—27). Din cînd în cînd expresia ascensiunii este redată prin alt verb decît *urcau :* „O singură clipă nu se opreau... deasupra stîncilor aspre se cățărau... Să ajungă cît mai repede sus, aceasta le era străduința." Unele detalii conexe ale ascensiunii sînt exprimate prin verbe predicative așezate tot după determinările lor, de pildă : „cumplit gîfîiau", astfel încît întregul pasaj dobîndește o stilizare care amintește în chip interesant pe a povestirilor și poeziilor populare, unde procedeul post-punerii predicatului este

adeseori folosit.[1] Cînd ascensiunea s-a sfîrşit, predicatul revine în poziţie topică normală, şi, regăsindu-l la locul lui obişnuit, cunoaştem că ascensiunea s-a sfîrşit nu numai prin conţinutul comunicării, dar şi prin forma ei sintactică : „Soarele era aproape de asfinţit cînd au ajuns deasupra, pe podiş".

Deplasarea unor membre ale frazei le dă acestora o anumită independenţă. Smulse din locul lor şi aşezate în altă parte, aceste membre ale frazei sînt oarecum considerate pentru ele însele şi apar într-o lumină mai puternică. Intensitatea prin deplasarea topică se bazează pe acest efect. Dar de aici nu mai este decît un pas pînă la construcţia eliptică — un alt procedeu mult folosit de Bogza. Cînd citim, de pildă : „Pe unele stînci se vede (aurul), parcă ar fi stropit cu bidineaua. Firişoare subţiri ca nisipul" (*T. P.*, p. 9), simţim lămurit că însemnarea eliptică finală : „firişoare subţiri ca nisipul" este un membru al frazei anterioare care a dobîndit independenţă, dar care s-ar fi putut lega de fraza precedentă printr-o locuţiune conjunctivală, de pildă : *întocmai ca* (nişte) etc. În însemnarea succesivă : (Moţii, în tren) „Nu priveau munţii. Îi sorbeau încet printre pleoape" (*T.P.*, p. 16), a fost lăsată la o parte conjuncţia *ci*, şi propoziţia adversativă, devenită în chipul acesta autonomă, dobîndeşte un relief mai viu. Uneori se renunţă la verbul predicativ, înlocuit printr-un semn grafic, două puncte în funcţiune explicativă, ca în exemplul : „Rusticitate. O casă : o cameră. O cameră : lemne de brad, bătute unul peste altul. Atît" (*T. P.*, p. 22).

În fine, alteori, legătura dintre fraze nu este nici subînţeleasă, nici reprezentată grafic. Construcţii sintactice intermediare destul de complexe sînt lăsate cu totul la o parte, ca în : „Aur şi oameni. Exploatare a aurului, exploatare a oamenilor. Prin orice mijloace să se pună mîna pe tot filonul, să se stoarcă din el tot ce poate să dea" (*T.P.*, p. 13) ; sau : „În lemnul de brad e închisă toată jalea omului. Desti-

[1] Cîteva exemple : „Dacă nu fugea leul sub pod (fata împăratului) în patru îl făcea" (Ispirescu, *Legendele sau basmele românilor*, C.R., I, p. 24) ; „fiindcă văzu că toate învăţăturile lui îi ies în de bine, din cuvîntul lui nu se abătea" (*ib.*, p. 35) ; „Dafine, dafine, cu săpăluga de aur săpatu-te-am, cu năstrapă de aur udatu-te-am, cu ştergar de mătase ştersu-te-am" (*ib.*, II, p. 87) etc., etc.

nul, în stînca aspră, bătută de vînturi. Un om și un brad, un om și o stîncă. Atît" (*ib.*, p. 26); sau: „E o imensitate care apasă peste om, îl copleșește. Cerul, apa, căldura" (*ib.*, p. 297) etc.

Se ajunge pe aceste căi la un stil telegrafic, făcut din frînturi ale unui proces interior al gîndirii, din care numai unele elemente se înalță în lumina expresiei, anume cele mai caracteristice și pe care autorul vrea să le sublinieze, în timp ce toate construcțiile de relație sînt lăsate în umbră. Este aici ceva ca o tehnică a clarobscurului, menită să rețină numai ceea ce poate vorbi imaginației și sentimentului cititorului. Expresia tinde astfel spre esențial, și stilul lui Bogza, care nu economisește în alte împrejurări adjectivele cele mai zgomotoase, acumulările de atribute, de predicate sau de complemente, întrebările retorice (cp. *M. S.*, p. 11), atinge acum concizinea.

Tendința spre esențial este, dealtfel, o particularitate a viziunii lui Bogza. Lumea pe care el ne-o zugrăvește nu este colorată, pitorească, ci mai degrabă esențială, redusă la ceea ce este durabil, permanent sau elementar în ea. Scriitorul, dublat de un filozof, tinde să surprindă, sub suprafața variată și senzorială a lucrurilor, elementele și relațiile statornice care le constituie și le comandă din adînc. Necontenit scriitorul tinde să obțină, în evocarea lumii, expresia originilor, a vechimii, a eternității, a materiei eterne. Concepția sa despre lume este prin excelență materialistă. Totul îi apare ca o modificare a materiei primordiale și veșnice, și, cu acest înțeles, a introdus el, în titlul uneia din cărțile sale, două din noțiunile fundamentale ale fizicii antice: *pămîntul* și *focul* — *Țări de piatră, de foc și de pămînt.*

Redusă la esențial, la materialitatea elementară, atît de lipsită de determinări sensibile încît tinde spre abstracțiune, viziunea lui Bogza ar putea fi mai mult a unui filozof decît a unui poet, dacă arta sa n-ar izbuti să constituie imagini tocmai prin întrebuințarea termenilor abstracți. *Materie, esență, esențial, element, primordial, cosmic* — sînt termeni abstracți cu care poetul obține imagini, ca în exemplele: (un măr este) „esența pămîntului concentrată în sfera primordială a unui măr" (*T.P.*, p. 18); (în Țara Moților) „Toporul e o unealtă esențială, un element de viață, ceva

indispensabil, pretutindeni prezent, ca apa, ca aerul, ca respirația" (*ib.*, p. 21); „aerul de foc (din Dobrogea este) singurul element al naturii care se deplasează aici" (*ib.*, p. 129); (un ostrov al Dunării este) „o bucată de pămînt nou, în cel mai primordial înțeles, așa cum în nici o altă parte a țării nu se poate afla" (*ib.*, p. 299); (pe apele Oltului lenevit îndată ce scapă din munți) „Doar întîmplările cosmice ale planetei răzbat pînă în această oază a liniștii și a nemișcării" (*C. O.*, p. 159); sărăcia (oamenilor pe Valea Oltului) „asemeni munților în care trăiesc: primordială, minerală, de necrezut" (*ib.*, p. 353). Evocînd înfățișările lumii prin materia care le constituie, se înțelege că metonimia va fi una din figurile poetice deseori folosită de Bogza: „Sărăcia din Țara Moților e o sărăcie de piatră, o sărăcie de stîncă tare" (*T. P.*, p. 23); (nemții) „au pierit de fierul din Urali" (*M. S.*, p. 8).

Alături de evocarea materiei elementare a lumii, scriitorul evocă eternitatea sau vechimea amețitoare a acesteia, trecutul sau viitorul cel mai îndepărtat. „Timpul trece peste ei (niște țărani) ca un fluviu imens, fără să-i clintească din loc" (*C. O.*, p. 29); „silueta lui solitară (a unui muntean), proiectată pe cer și pe fundalul mileniilor, păru a unei ființe de la începuturile lumii" (*ib.*, p. 35); „Cum stă cu fața spre apus, privind îngîndurat cîmpiile, Oltul pare un fruct al gravei și milenarei lui meditații" (*ib.*, p. 82); „Trenurile... îi poartă (pe călători) prinăuntrul acestor munți vulcanici, de multă vreme stinși, ca printr-o noapte imensă, din altă eră a lumii" (*ib.*, p. 171—172); „Oltul angajează cu munții o mare convorbire despre originea lor și despre străfundurile minerale ale lumii" (*ib.*, p. 174); (două cumpene de fîntînă stau) „pe întinsul neted al cîmpiei, ca două semne de hotar, între milenii și ere geologice" (*ib.*, p. 384); „În fața măreților construcții ridicate în epoca orînduirii socialiste, cine n-a avut sentimentul sutelor de ani pe care, de acum înainte, se pregătește să-i străbată?" (*M. S.*, p. 15), „Cine, sub bătaia clopotelor din acest turn (Spasski), n-a fost copleșit de sutele de ani de istorie pe care le evocă? Și cine, ridicîndu-și privirile spre steaua roșie din vîrful lui, nu s-a simțit purtat, ca de un puternic fluviu, spre viitoarele sute de ani din istoria omenirii?" (*ib.*, p. 15) etc.

Sentimentul timpului, ca și al elementarului, străbat întreaga operă a lui Bogza și îi conferă nota ei gravă și adîncă. Dar pentru a-l comunica, scriitorul folosește termenii abstracți constitutivi de imagine : *milenii, milenar, eră, origine, sutele de ani, istorie* — susținuți de puține imagini concrete.

Vrednice a fi remarcate sînt și imaginile obținute prin epitete abstracte, care sînt și epitete rare, puțin sau niciodată asociate cu substantivele lor : „o sărăcie liniară, limpede, dreaptă" (*T. P.*, p. 22) ; „vechi și primare antene" (turlele bisericilor) (*C. O.*, p. 9) ; „Singurătatea... acută" (*ib.*, p. 13) ; „flaute optimiste" (*ib.*, p. 163) ; „erupții feroviare" (izbucnirea trenurilor în pustietatea munților) (*ib.*, p. 172) ; „valea simfonică a Oltului" (*ib.*, p. 369) ; (măreția) „cîmpiei absolute" (*ib.*, p. 383) ; „tauri lichizi" (valurile) (*ib.*, p. 403), cp. „tauri acvatici" (*ib.*, p. 162) ; „lume orizontală" (*ib.*, p. 404) ; „pustă acvatică" (Dunărea) (*ib.*, p. 404). Imaginea obținută prin abstracțiune este unul din procedeele cele mai caracteristice ale artei lui Bogza.

Imaginile concrete nu sînt totuși absente din stilul scriitorului. Ele există într-un număr destul de mare și acordă acestui scriitor calitatea unuia din cei mai de seamă descriptivi ai literaturii noastre mai noi. Dar cine studiază imaginile, metaforele și comparațiile lui Bogza întîmpină, mai întîi, termenii de comparație împrumutați științelor, în acord cu orientarea abstractă a inteligenței sale. Iată, de pildă, o comparație din domeniul matematicii : „S-ar părea că prin simplul fapt al depărtării lui de izvor, prin simpla lui mergere înainte, Oltul crește necontenit, ca un număr pornit în progresie. Aceasta va rămîne, dealtfel, pînă la sfîrșit, legea cea mare a creșterii lui" (*C. O.*, p. 89). Imaginea este văzută cu preciziuni geometrice în : „În întregime acoperiți de brazi, ei (munții) își urcă masa verde-închis spre cer, subțiind-o mereu, pentru a păstra astfel, între înălțime și diametru, raportul matematic din care rezultă proporțiile și forma geometrică a vulcanilor" (*ib.*, p. 161) ; (Aproape de revărsarea lui) „Oltul e foarte jos și nu mai are în fața lui decît foarte puțin, cele cîteva cifre de dinaintea lui zero" (*ib.*, p. 382). Astronomia, fizica și tehnica științifică produc astfel de comparații : „puținele fîntîni existente (în Dobrogea) sînt cunoscute de oameni ca

niște stele polare (plural !), după care (oamenii) își orientează drumul" (*T. P.*, p. 128); sau: „o spumă de așezări omenești, de la o margine la alta a orizontului, ca o calelactee terestră a sărăciei" (*C. O.*, p. 361).

Anatomia, mai cu seamă a sistemului nervos, dă loc unui mare număr de comparații. Cîteva exemple: „filoanele de aur se răspîndesc puzderie (în mină), ca sistemul nervos al unui corp omenesc" (*T. P.*, p. 8); „Coroana lor (a unor arbori) pare proiecția unui craniu uman (sic !), cu miile lui de circumvoluțiuni, înăuntrul cărora s-ar vedea cum se împletesc gîndurile, obsesiile și amintirile" (*C. O.*, p. 348); „Între circumvoluțiunile ei (ale unei stînci) de calcar... se ivesc cei dintîi stropi de apă ai lui (ai Oltului), hotărîți să răzbată la lumina zilei" (*ib.*, p. 82). Un munte este „un craniu de piatră" (*ib.*, p. 82, 83). Fizica atomică determină această neașteptată comparație: „Un sat în Cadrilater înseamnă mai întîi de toate o fîntînă, așa cum un atom înseamnă mai întîi un electron central, pozitiv" (*T. P.*, p. 129). Figurile unor oameni pe care s-au întipărit urmele oprimării străvechi sînt văzute în dimensiunile enorm sporite ale microscopiei: „Voșlobenarii apărură pe rînd... deasupra stîncilor bătute de soare, asemeni unor vietăți puse la microscop: adînci li se vedeau dîrele de pe frunte și de pe obraji" (*C. O.*, p. 33). Arheologia și paleontologia sugerează imagini precum: „Cu capul lor arheologic, ca o cazma, lăcustele semnează peisajul acestui haotic cimitir de monștri (arborii pietrificați) cum lumea n-a cunoscut desigur decît în mileniile trecute, cînd turme întregi de brontozauri mureau împreună, în același cataclism" (*C. O.*, p. 81—82).

Imaginile și comparațiile din domeniul științelor sînt produsul unui om modern, mișcat de tendința de a împrospăta tezaurul imagistic tradițional al literaturii. În discuțiile estetice ale veacului trecut s-a pus de mai multe ori problema dacă știința modernă n-ar putea oferi fanteziei scriitorilor imagini și termeni de comparație, căutați altădată în sfere străine de viața actuală; de pildă, în vechea mitologie sau în legendele făurite în stadiul preștiințific al mentalității omenești. Stilul lui Bogza confirmă acea ipoteză, oferindu-ne rezultatele unei imaginații hrănite de cuceririle științei moderne. Viața modernă îi prilejuiește, dealtfel, scrii-

torului și alte apropieri imagistice, ca, de pildă: „În interiorul acestor munți vulcanici se vede, ca într-o vitrină, cum s-au așezat unul peste altul straturile de lavă fierbinte, incandescentă" (*T. P.*, p. 8). Dar mai cu seamă imaginile navale apar într-o mare mulțime în proza lui Bogza: „Sînt unele ostroave atît de înguste, încît de pe ele vezi, în stînga și în dreapta, cum curge apa, ca de pe spinarea unui submarin ieșit la suprafață" (*T. P.*, p. 302); „A doua zi dimineață ieșind din cețuri, asemeni unui transatlantic care a navigat toată noaptea, Ceahlăul se ivi uriaș, în depărtarea lui răsăriteană" (*C. O.*, p. 32); „Grelele transatlantice înecate ale munților vulcanici trimit apelor Oltului misterioasa și arhaica lor rugină" (*C. O.*, p. 174); „Prin mijlocul pieților vaste (ale Moscovei) limuzinele n-au mai alunecat ca niște vapoare, cu lumini care le semnalau poziția" (*M. S.*, p. 10). Se vădește în toate acestea închipuirea unui om pătruns de spectacolele modernității.

Dacă am spune numai că imaginația lui Bogza este exactă, științifică și modernă, n-am reda toate caracteristicile ei. Alături de acest sector al închipuirii sale, există acel al fantasticului, deseori reprezentat. Imagini ciudate sau îngrozitoare completează tabloul, care altfel ar fi putut rămîne cam uscat. Niște femei care purtau traista lor cu frînghiile petrecute în jurul gîtului aveau „înfățișarea ciudată a unor spînzurate" (*C. O.*, p. 26). Piscurile mohorîte deasupra prăpăstiilor îi apar asemeni „unor capete demente de ciclop" (*ib.*, p. 31). Crestele de piatră ale Hășmașului Mare sub reflexele roșietice ale răsăritului oferă privitorului „spectacolul fantastic al unei cetăți cuprinsă de flăcări" (*ib.*, p. 32). Un rug pe care trebuia ars un bou „părea el însuși un bou roșu, jucînd înnebunit deasupra stîncilor" (*ib.*, p. 35). Munți terminați printr-un platou sînt „asemeni unor giganți, cu capul tăiat de pe umeri" (*ib.*, p. 160). Liliecii, duhuri ale nopții, „își fîlfîie tot timpul macabrele aripi, trecînd prin aer asemeni unor mici coșciuge zburătoare" (*ib.*, p. 172). Apele învolburate în dreptul unui picior de pod sînt ca „o îngrămădire de șerpi groși încîlcindu-și mereu trupurile strălucitoare și reci, în căutarea prăzii pe care să o tragă în groaznicul lor cuib" (*ib.*, p. 198). Caprele sălbatice deasupra prăpastiei execută „un dans dia-

volesc, sărind din stîncă în stîncă, pe hotarul îngust dintre cremene și neant" (*ib.*, p. 351).

Fantasticul în opera lui Bogza ne duce în vecinătatea unui alt procedeu al scriitorului : personificarea. Natura, locurile, regiunile, satele și orașele dobîndesc, în descrierea acestui scriitor, o viață interioară plină de dramatism. „Țările" au o individualitate a lor care consună cu aceea a oamenilor trăind în ele și pentru a căror dramă socială scriitorul cucerește simpatia cititorilor. Munții Apuseni trăiesc același destin în adîncimile lor minerale și în oamenii răspîndiți pe suprafața lor. În vinele de minereu „aurul în panică, surprins de cataclism, topit, sosind speriat și gîfîind (caută) să se strecoare la adăpost între crăpăturile strîmte ale stîncilor" (*T. P.*, p. 9). Tot astfel, în veacurile întunecate ale iobăgiei, oamenii din Munții Apuseni au constituit „o masă compactă, lichefiată de spaimă, și întocmai ca aurul s-au scurs printre crăpăturile stîncilor, s-au adunat cîte doi-trei într-un gol mai mare și au rămas acolo, nemișcați, lipiți de stîncă, veacuri întregi" (*ib.*, p. 11). Paralelismul oamenilor și locurilor este energic subliniat de autor, și procesul de exploatare a moților este descris în termeni prin care se arată exploatarea aurului. O serie de metafore inedite apare pe această cale : „S-a întrebuințat împotriva acestor oameni focul, li s-a pus dinamită în mărunțaie, au fost săpați cu dalta și cu ciocanul, li s-au rupt oasele, li s-a scos măduva din șira spinării, au fost găuriți, sfredeliți, întocmai ca și minele de aur, au fost urmăriți pînă în fundul lor cel mai adînc, pentru a vedea ce mai ascund acolo, pentru a stoarce din ei ultima picătură pe care o mai puteau da" (*ib.*, p. 14). Procedeul paralelizării oamenilor și locurilor este constitutiv de imagini și metafore mai pretutindeni în proza lui Bogza. [...] Individualitatea peisajelor se repetă, deci, în aceea a oamenilor, dar lucrul este posibil pentru că și peisajelor li se atribuie o viață umană.

Punctul cel mai înalt al artei personificării l-a atins scriitorul în descrierea Oltului și a multelor regiuni pe care acesta le străbate. Oltul este o ființă care se naște, devine copil și adolescent, trece prin peripețiile vieții, îmbătrînește și reintră în marea unitate materială a cosmosului. *Cartea Oltului* este o biografie. Cînd Oltul se îndreaptă spre apus, printre colinele martore ale tragediei vechilor iobagi, Oltul

s-a contopit în întregime cu această tragedie: „Fiecare undă a lui ducea la vale un suspin..." (*ib.*, p. 265) etc.

Descrierile de natură ale lui Bogza sînt totdeauna bine individualizate, ele privesc un colţ riguros determinat al ţării. Aceste descrieri sînt obţinute prin multe imagini senzoriale, din culori şi efecte de lumină, dar mai cu seamă din sunete. Înzestrarea scriitorului este precumpănitor auditivă şi muzicală. Scara lui cromatică, dar mai cu seamă cea sonoră, sînt dintre cele mai bogate. Scriitorul notează timbre instrumentale, acorduri, intervale, înălţimi, ritmuri şi expresii muzicale: „violoncele grave şi profunde, dulci şi substanţiale... flaute prelungi, tremurate şi încărcate de o suavă melancolie... cornuri subţiri şi pătrunzătoare" (*C. O.*, p. 343); „triumfătoarele instrumente de alamă... acordurile prelungi şi domoale ale harpelor" (*ib.*, p. 344); „asurzitoarele tobe... chemările lungi, vibrante, triumfătoare, ale trîmbiţelor" (*ib.*, p. 126) etc.

Dar, deşi notele senzoriale sînt bogat reprezentate, predomină totuşi evocarea naturii ca aspect cosmic şi ca o dramă în care se ciocnesc forţele elementare ale universului. Cînd priveşte un loc determinat din Ardeal sau din Muntenia, scriitorul vede în el planeta, fenomenul astronomic sau configuraţia geometrică. Am amintit şi mai sus virtutea evocatoare a termenilor abstracţi în stilul lui Bogza. Trebuie să ne oprim încă o dată la acest aspect al stilului său, în legătură cu problema specifică a descrierii naturii. Cîmpia Ardealului este „o nebuloasă" (*C. O.*, p. 384), ni se vorbeşte despre „orizontala cîmpiei" (*ib.*, p. 385), despre „întinderea lichidă a Dunării" (*ib.*, p. 400), despre „singurătăţi verticale ale munţilor" (*ib.*, p. 408). Apele „se duc la vale, spre o îndepărtată şi cosmică destinaţie" (*ib.*, p. 404). Plutele alunecînd pe Olt sînt „o vastă migraţiune de suprafeţe" (*ib.*, p. 414). Luminile din Nicopole, văzute de pe Dunăre, sînt „spiralele de flăcări ale unei nebuloase" (*ib.*, p. 414). Vărsarea Oltului în Dunărea împotmolită de aluviunile rîului arată „Forţe diferite (care) trag într-o parte şi alta, iar lumea pare plină de haotice hotărîri contradictorii" (*ib.*, p. 401) etc. Dimensiunile, perspectivele şi formele lumii sînt evocate astfel numai prin termeni abstracţi, şi imaginile care rezultă sînt încărcate de semnificaţia lor cea mai generală, de înţelesul lor cosmic. Viziunea cosmică a

lucrurilor este unul din aspectele cele mai izbitoare ale operei lui Bogza.

Creînd în cadrul reportajului literar, Geo Bogza a dat acestui gen o înălțime artistică pe care nimeni n-o atinsese în trecut și ale cărui posibilități nimeni nu le bănuise. Urmărind configurațiile realității actuale, adică dînd seama despre locuri, oameni și stări sociale precise, despre plutașii din Hășmașul Mare, despre ferăstrăul de la Tușnad, despre plutașii din Olan, despre femeile din Țara Făgărașului, despre procesul Golbanului, despre îndeletnicirile minerilor din Munții Apuseni și ale pescarilor din Deltă și despre atîtea aspecte particulare și actuale, Geo Bogza a creat valori poetice, opere viguroase și originale, puse în serviciul luptei lui sociale și care îl așază în rîndul celor mai de seamă scriitori ai literaturii noastre mai noi.

1954

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

ARTA LUI RABELAIS[1]

În primele decenii ale veacului al XVI-lea, dar cu o întîrziere de cel puțin o sută de ani față de Italia, societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei a cărei expresie literară devin Renașterea și umanismul. Burghezia țării ajunge la o conștiință de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît acea a evului mediu și a feudalității, orientate acum spre declinul lor. Există numeroase semne ale noii îndrumări. Cunoașterea antichității face mari progrese prin lucrările unui Guillaume Budé, ale lui Etienne Dolet, Pierre de la Ramée, ale erudiților din familia Estienne, prin traducerile lui Amyot. Este vremea în care Etienne de la Boétie scrie celebrul său *Discurs asupra servitudinii voluntare* sau *Contre-Un* (1548), viguroasă invectivă contra tiraniei. Într-o epocă însîngerată de luptele religioase apar moraliști plini de umanitate ca Michel de l'Hospital. Știința intră în faza experimentală. Bernard Palissy face mari descoperiri în științele naturii, aplică studiul chimiei la agricultură, întemeiază geologia și face sforțări eroice pentru a înzestra Franța cu noi tehnici manufacturiere. Ambroise Paré devine un mare chirurg.

Dar prin toate aceste semne ale unui avînt înnoitor, un om și o carte întruchipează timpurile noi. Omul este François Rabelais, medic și umanist învățat. Cartea lui este *Gargantua și Pantagruel*.

[1] Cu prilejul comemorării marelui scriitor, la 400 de ani de la moartea sa.

S-au arătat deseori tema acestei cărți, tendințele ei, vasta știință a autorului și caracterul enciclopedic al lucrării sale, multe probleme fundamentale pe care le atacă și soluțiile lor, atît de expresive pentru vremea cea nouă. *Gargantua și Pantagruel* este monumentul cel mai de seamă al Renașterii franceze, și în această calitate își păstrează actualitatea în toate epocile de înnoire, bucuroase să recunoască în ea un model și un izvor de inspirație, un aliat peste secole al tuturor năzuințelor către înălțarea condiției omenești. Dar, pe lîngă toate acestea, se mai pot adăuga unele considerații despre mijloacele artistice ale acestei cărți, despre modul alcătuirii sale, despre figura omului în cuprinsul ei, despre tradițiile literare pe care le continuă și le îmbogățește, despre felul ei de a folosi instrumentul obștesc al limbii, despre particularitățile stilului ei. Temele acestea sînt numeroase și prezintă un mare interes. În cadrul acestei mici contribuții, ele nu pot fi decît schițate, dar lucrul poate fi făcut astfel încît în analiza unora din procedeele artistice ale lui Rabelais să se recunoască expresia pe care a dat-o el conținutului și tendințelor sale : om al secolului al XVI-lea și al Renașterii, francez din Chinon, descendent al unui neam de țărani trăind de multă vreme în acea veselă regiune de podgorii, medic și umanist, rătăcitor pe drumurile Franței și ale Italiei, cleric abătut de la regulă, entuziast al științei, îmbogățită acum mai mult decît în alte secole anterioare, iubitor de viață liberă și voioasă, temperament senzual și de o mare vitalitate ; o întocmire umană cum au fost atîtea în vremea lui și care, exprimîndu-se pe sine, și-a exprimat epoca.

Privit în cadrul general al literaturii, romanul comic și satiric *Gargantua și Pantagruel* este o povestire cu uriași, dezvoltarea unei cărți poporane a vremii, renumitele *Cronici gargantuine*. Povestirile cu uriași erau o moștenire a epocii medievale, care în cîntecele *de gesta* și în romanele cavalerești produseseră figuri din cele mai populare, printre care și celebrul Fierabras, gigantul de cincisprezece picioare, rege al Alexandriei, care pustiește Roma și se războiește cu Carol cel Mare, dar este înfrînt de viteazul Olivier și primește botezul. Povestirea lui Fierabras era încă citită în Renaștere, și, în general, figurile telurice și grotești ale uriașilor stîrneau un interes atît de mare încît italianul Luigi Pulci compusese, în veacul al XV-lea, un poem eroicomic în jurul

unei perechi de uriași, Morgante și Margutte, foarte citit în acea epocă. Este cu neputință ca, în timpul repetatelor lui călătorii în Italia, Rabelais să nu fi luat cunoștință de poemul atît de admirat al lui Pulci, *Il Morgante maggiore*. Întîmplările uriașilor lui Pulci se încrucișează cu acelea ale paladinilor lui Carol cel Mare, dar aceștia din urmă sînt tratați în manieră ironică, devenită posibilă acum cînd asaltul împotriva vechii lumi feudale începuse și cînd eroii veneraţi ai cîntecelor *de gesta* puteau deveni personajele unor compoziții înveselitoare. Rabelais renunță la toate figurile slăvite ale poemelor eroice medievale, dar păstrează pe uriași, înfățișîndu-i în trei generații. Cele cinci cărți ale romanului lui Rabelais ne povestesc isprăvile lui Grandgousier, Gargantua și Pantagruel, bunicul, tatăl și nepotul, regi ai unor țări închipuite, ființe gigantice, mișcate de instincte și apetituri colosale, dar oameni ai timpurilor noi, cuceriți treptat de idealurile umanismului, întrupînd sistemul noii educații universaliste și armonioase, ridicîndu-se împotriva absurdei științe scolastice, împotriva sterilelor controverse religioase, a războaielor injuste ale feudalității, pentru frumusețea păcii și a științei, pentru libertatea omului, a cărui vocație este voioșia, plăcerea, solidaritatea umană și creația.

Este caracteristic faptul că, scriind o povestire cu eroi fictivi și oarecum supranaturali, Rabelais a pus în legătură cu ei probleme și a formulat idealuri ale timpului său. Îmbinarea ficțiunii cu realitatea se vădește ca una din metodele lui Rabelais și atunci cînd conduce fabulația sa în așa fel încît face ca aventurile eroilor săi să se desfășoare printre împrejurări și locuri ale Franței reale, în Paris, la universitatea pariziană și în cartierul studenților, în localități bine determinate ale provinciilor franceze, la bîlciurile cunoscute, printre oamenii care trăiesc după moravurile și gusturile țării și ale timpului său. Cadrul fictiv al povestirii medievale este în chipul acesta umplut cu un conținut de observații reale, încît *Gargantua și Pantagruel* este socotit, cu drept cuvînt, drept unul dintre primele monumente ale realismului francez și european, adică ale literaturii nutrite de observația vieții și a societății.

O cercetătoare sovietică a romanului lui Rabelais, E. M. Evnina, într-o lucrare recentă, una dintre cele mai

noi ale bogatei literaturi rabelaisiene, a făcut interesanta observație că la începutul tuturor literaturilor unor societăți tinere s-a produs discrepanța între materialul observațiilor reale și figurile care le întrupează. „Devenirea realismului în epoca lui Rabelais, scrie E. M. Evnina, se desfășoară în cadrul unor trăsături cu totul neîngrădite, nemăsurate, fantastice, oscilînd necontenit și trădînd «căutarea» unor forme noi. Credem că arta oricărei epoci de tranziție, a oricărei clase tinere care își stabilește autoritatea, constituie o astfel de căutare, căutarea unei forme adecvate cu conținutul, și este, în esență, procesul devenirii stilului realist deoarece realismul societății tinere nu se găsește pe sine imediat, ci apare totdeauna într-o atmosferă de căutări fantastice, de rătăciri, de tatonări a unor figuri potrivite cu noul și puternicul conținut al epocii noi."

Echilibrul conținuturilor cu formele lor se stabilește abia mai tîrziu. Cînd grecii epocii arhaice au făcut primele lor observații asupra naturii, ei le-au cristalizat în acele creaturi diforme ale fanteziei care sînt titanii Cronos și Uranos, Haosul și Tartarul. A trebuit să se scurgă o lungă epocă pînă cînd închipuirea grecească să creadă în Zeus și Afrodita, în Ares și toate făpturile Olimpului, expresia armonioasă și umanizată a observațiilor făcute asupra naturii.

„Același proces al devenirii realiste, conchide E. M. Evnina, este exprimat de arta eroilor uriași și a monștrilor, a basmelor și visărilor utopice, arta lui Cervantes, a lui Michelangelo, a lui Rabelais și Shakespeare, arta din care peste cîteva secole se va inspira forma bine închegată, «omenesc» normală, a realismului clasic, realul într-un decor real la Balzac și Stendhal, Dickens, Mérimée și Flaubert."

Realismul începător al lui Rabelais a dat, mai întîi, o întrebuințare foarte personală limbii. Se știe că secolul al XVI-lea a alcătuit pentru graiul francezilor unul din răstimpurile cele mai importante ale dezvoltării sale. Contactul cu Italia, țara burgheziei celei mai înaintate a vremii, produce un puternic aflux de termeni noi în domeniile cele mai variate, în științe, în arhitectură și muzică, în arta militară și navigație, în artele aplicate, în comerț și industrie, în viața de societate, în domeniul vestimentar, în bucătărie și în atîtea alte sectoare ale vocabularului. Francezii n-aveau înainte de veacul al XVI-lea un cuvînt pentru rinocer, abia

dacă auziseră de elefant, cunoșteau prea puțin pantera, gazela, maimuța, renul și tigrul. Rabelais mijlocește francezilor cunoașterea tuturor acestor animale exotice pe care le denumește prin cuvîntul comun sau prin neologisme care nu s-au putut menține. Vorbește de elefant și de rinocer, de tigri, de leoparzi și de hiene, dar maimuțele se mai numesc: cercopiteci, cinocefali și sfincși. Puternicul avînt constructor al Renașterii deschide poarta unui mare număr de termeni ai arhitecturii.

Acum apar termenii tehnici: *arhitrave* (arhitravă), *corniche* (cornișă), *crotesque* (pentru *grotesque* — grotesc), *frise* (friză), *piédestal, frontispice* (frontispiciu), *obélisque* (obelisc), *colonne* (coloană), *chapiteau* (capitel) etc., toate provenind din influența italiană. Tot prin această influență se introduc termenii militari: *canon* (tun), *capitaine* (căpitan), *caporal, colonel, bastion, casematte* (cazemată), *cavalier* (cavaler), *parapet, espade* (spadă) și *spadassin* (spadasin), *escorte* (escortă), *sentinelle* (santinelă), *stratagème* (stratagemă).

Termenii nautici apăruți acum în limba franceză sînt nenumărați. În limba comerțului și industriei se răspîndește acum *banque* (bancă) [1] odată cu primele bănci pe care italienii le întemeiază în Franța, mai întîi la Lyon. *Lettre de change* (scrisoare de credit) este traducerea lui *lettera di cambio.* Viața de societate adoptă *courtisan* (curtezan) pentru *cortegiano.* În muzică apar *violon* (vioară), *cornet, bemol,* numele notelor etc. Am citat numai puține exemple. Un erudit compatriot al nostru, Lazăr Șăineanu (în *La Langue de Rabelais,* I, II, Paris, 1922), a alcătuit întregul inventar al cuvintelor ajunse în întrebuințarea comună a limbii franceze în secolul al XVI-lea, distingînd pe acelea pe care Rabelais le-a întrebuințat printre cei dintîi. Enorma bogăție și marea varietate a vocabularului rabelaisian denotă întinsul contact pe care acest născocitor de basme fantastice și grotești îl avea cu timpul și cu societatea sa.

Alături de fondul de cuvinte absorbite din influența italiană, secolul al XVI-lea mai introduce un mare număr de neologisme provenind din limbile clasice, neologisme grecești, dar mai cu seamă latinești. S-a produs, deci, în Franța Renașterii un curent asemănător cu latinismul în literatura

[1] Cuvîntul este semnalat încă din secolul al XV-lea.

română a secolului trecut, totuşi în alte condiţii şi cu altă semnificaţie. În timp ce latinismul român a fost o mişcare de îndepărtare de limba poporului, cu rezultatul posibil de a-l lipsi pe acesta de mijloacele de a-şi însuşi cultura mai înaltă, latinismul şi grecismul Renaşterii franceze au fost toomai expresia marelui avînt al vremii către însuşirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului. Rabelais a introdus, singur sau împreună cu alţii, un mare număr de neologisme latineşti sau greceşti, dintre care unele au rămas în limbă pînă în ziua de azi.

Plăcerea scriitorului de a forma cuvinte noi îl aducea uneori la lungi înşiruiri absurde de sunete, monştri verbali pe care este inutil să-i transcriem pentru că nimeni nu-i poate citi. Alteori, el se joacă cu cuvinte existente, grupîndu-le sunetele în unităţi deosebite şi obţinînd astfel neaşteptate calambururi. *Jeunesse* (tinereţe) stă alături cu *jeu n'est ce* (nu e joc) ; *service divin* (serviciu divin) este pus împreună cu *service du vin* (serviciu al vinului) ; *à propos* produce răstălmăcirea sonoră : *âpre aux pots* (grozav la oale) etc. Dar, nemulţumit cu sunetele articulate scriitorul transcrie şi pe cele nearticulate, gunguritul copiilor ; *mon, mon, mon, vrelon, von, von ;* clănţănirea dinţilor de frică : *bébébé, bous, bous, bous ;* dresul vocii : *ehen ! ehen ! hen !... hen, hen, hasch !*

Dispunînd de mijloace atît de întinse şi de variate, Rabelais scrie o operă fără analogie în întreaga istorie a literaturii. Un roman. O satiră. O epopee comică. O enciclopedie bufonă. Povestind viaţa lui Gargantua, a lui Pantagruel şi a tovarăşilor lor, Rabelais foloseşte toate genurile literare ale prozei Renaşterii : anecdota, descrierea de călătorii, utopia, epistola, disertaţia filozofică, monologul şi scena dramatică, portretul fizic şi moral. Michelet a numit scrierea lui Rabelais : „un haos armonios". Firește, există o continuitate între diferite cărţi şi capitole ale întregului, dar interesul cade, mai ales, asupra episodului, încît, extrăgînd orice pagină din ansamblu, eşti sigur că vei obţine o unitate oarecum autonomă.

Scriitorul vorbeşte în numele său şi pune pe alţii să vorbească. Dar, în ambele ocazii, vedem cum cuvintele, substantivele, verbele şi adjectivele i se prezintă în cantităţi

enorme, în serii neistovite, și este evidentă desfătarea pe care o simte trăgînd din plin din izvorul nesecat al limbii, adică din colosalul tezaur al științei sale. Tovarășul lui Pantagruel, veselul student Panurge, laudă o mîncare care, ni se spune, „desfată creierul, înveselește spiritele animale, bucură vederea, deschide pofta, delectează gustul, întărește inima, gîdilă limba, curăță fața, fortifică mușchii, liniștește sîngele, ușurează diafragma, răcorește ficatul, strînge splina, mlădiază rărunchii" etc. (III, 2). Pagina alcătuiește foaia de observație a unui medic. Cînd Panurge, doritor să se căsătorească, pleacă împreună cu marele lui prieten să consulte pe Sibila din Panzoust, el „o salută adînc (pe aceasta) și îi prezintă șase limbi de bou afumate, o oală mare de unt plină cu cușcuș, un burduf cu băutură, o fudulie de berbec plină cu caroluși (niște monede, n.n.) bătuți de curînd ; în fine, cu o reverență adîncă îi pun pe degetul mijlociu o verigă de aur, în care era minunat legată o piatră prețioasă din Beusse" (III, 17).

Plecînd în călătoria lor pe mare, ca atîți exploratori și conchistadori ai vremii, Pantagruel și Panurge întîlnesc „un vas încărcat cu călugări iacobini, iezuiți, capuțini, ermiți, augustini, bernardini, celestini, teatini, egnatini, cordelieri, carmi, minimi și alți sfinți părinți, care mergeau la conciliu pentru a descurca articolele credinței împotriva noilor eretici". Cititorul care află că existau atîtea ordine monahale își spune că, fără îndoială, ele erau prea numeroase. Acumularea este unul din procedeele artistice mai des folosite de Rabelais. La tot pasul întîlnim lungi liste terminologice, și atunci cînd aceste nomenclaturi prea abundente sparg cadrul, adică nu mai pot fi conținute nici de povestire, nici de dialog, scriitorul le înșiră în coloană spirală sau dublă, ca un glosator sau ca un lexicograf. Rareori însă acumulările lui Rabelais au un simplu interes lingvistic ; de cele mai multe ori, ele posedă, după cum s-a văzut, o expresivitate și manifestă o tendință satirică.

Interesant este de urmărit vorbirea personajelor atunci cînd scriitorul își dă silința să ne facă să le auzim pe ele, nu pe el. Punînd oamenii lui să vorbească, Rabelais a avut adeseori prilejul să satirizeze divagația pedantă și ridicolă a discipolilor scolasticii. Iată, de pildă, pe magistrul Janotus de Bragmardo, venit să-i ceară înapoi lui Gargantua

clopotele pe care acesta le desprinsese din clopotnița catedralei Notre-Dame pentru a le atîrna la gîtul iepei lui uriașe: *„Mna dies,* domnule, *mna dies et vobis,* domnilor. Ar fi bine să ne dați înapoi clopotele, căci ele ne sînt de mare trebuință. *Hen, hen, hasch!* Altă dată am refuzat parale bune de la cei din Londra în Cahors și de la cei din Bordeaux în Bire, care voiau să le cumpere pentru calitatea substantifică a complexiunii elementare care este intronificată în terestritatea naturii lor quidditative, în scopul de a extraneiza cearcănele din jurul lumii și vîrtejurile de deasupra viilor noastre, căci dacă pierdem băutura pierdem totul, și simț, și lege" (I, 19).

Gravul magistru Janotus este, deci, un individ superstițios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Janotus este și cam bețivan. Omul atît de comun, cu idei atît de înapoiate, se exprimă însă cu tot fastul zadarnic al științei scolastice. El vorbește de „calitatea substantifică", de natura „quidditativă" și complică discursul său cu macaronismele obișnuite în jargonul studențesc contemporan, pe care l-a notat italianul Folengo în *Opus macaronicum,* întrebuințînd formele: a intronifica, a extraneiza, terestritate. Discursul lui Janotus este una din cele mai spirituale satire ale frazeologiei scolastice, perseverînd în epoca umanismului. Satira vorbirii macaronice a studenților sorbonarzi, care era, de fapt, satira absurdei științe ce li se inculca, a obținut unul din triumfurile ei cele mai spirituale în scena întîlnirii lui Pantagruel cu studentul limuzin, din care putem reproduce aici un fragment, păstrînd formele latinești aberante ale vorbirii studentului, dar însoțindu-le în paranteze de tălmăcirea lor atît de necesară: „Într-o zi, nu mai știu cînd, Pantagruel, plimbîndu-se după-masă cu tovarășii lui dincolo de poarta prin care se intră în Paris, întîlni un student foarte drăguț, care venea pe acest drum. După ce se salutară, Pantagruel îl întrebă: «De unde vii, prietene?» Studentul răspunde: *«De* la *alma* (buna), *inclita* (ilustra) și celebra academie care este *vocitată* (numită) Luteția.» «Ce vrea să spună?» întrebă Pantagruel pe unul din oamenii săi. «Vrea să spună că vine de la Paris.» «Așa? înțelese Pantagruel. Vii, deci, de la Paris? Și cu ce vă treceți timpul, voi, domnii studenți, acolo?» Studentul răspunse: *«Transfertăm* (traversăm) *Sequana* (Sena) la *dilucul* (în zori)

şi la crepuscul ; *deambulăm* (ne plimbăm) prin *compitele* (răspîntiile) şi *quariviile* (încrucişările de drum) urbei ; *despumăm* (expectorăm) *verbocinaţia laţială* (limba latină) şi ca nişte *verisimili* (adevăraţi) *amorabunzi* (îndrăgostiţi) captăm benevolenţa omnijudecătorului, omniformului şi omnigenului sex feminin...» Auzind acestea, Pantagruel se miră : «Ce dracu de limbă e asta ? Mă jur pe Dumnezeu că eşti un eretic».“ Studentul se apără de această învinuire, continuînd să se exprime în limbajul lui macaronic. Dar cînd Pantagruel pierde răbdarea şi-l apucă de gît, strigîndu-i : „Am să te învăţ eu să vorbeşti“, studentul, înfricoşat, începe să se vaiete în limba lui de acasă, în graiul limuzin. S-a întîmplat că, după cîţiva ani, nefericitul student limuzin a murit, făcîndu-l pe Rabelais să vadă aici o răzbunare „divină“, aplicată acelora care nu vorbesc ca toată lumea (II, 6). Studentul limuzin vorbea, de fapt, ca latiniştii noştri. Vocabularul lui are analogii în dicţionarul lui Laurian şi Massim, iar satira lui Rabelais aminteşte pe a lui Odobescu cînd a compus *Prandiul academic*, executînd acelaşi gest de apărare a poporului faţă de cercurile reacţionare care voiau să-l excludă de la izvoarele culturii, izolîndu-se ele însele, cu trufie, în ştiinţa lor atît de zadarnică.

Alteori, Rabelais transcrie însă vorbirea obişnuită a oamenilor în dialoguri de un mare firesc. Printre personajele pe care Panurge le consultă pentru a se lămuri dacă trebuie sau nu să se însoare este şi filozoful Trouillogan. Iată dialogurile dintre ei :

„«Credinciosule prieten, lampa a ajuns în mîna d-tale. D-ta se cuvine să răspunzi acum. Trebuie sau nu trebuie Panurge să se însoare ?» «Şi una şi alta», răspunse Trouillogan. «Cum adică ?» întreabă Panurge. «Aşa cum ai auzit», răspunse Trouillogan. «Ha, ha, ha. Aşa ne-a fost vorba ?» zise Panurge. «Zi-i mai departe. Trebuie sau nu să mă însor ?» «Nici una, nici alta», răspunse Trouillogan. «Să mă ia dracu, zise Panurge, dacă nu cad pe gînduri ; şi să mă ia de-a binelea dacă te pricep. Aşteaptă ! Iacă, o să-mi pun ochelarii la urechea stîngă ca să te aud mai bine»“ (III, 35).

Replicile se urmează, deci, rapide şi prompte, în limba cea mai naturală. Cititorul care străbate acest dialog, ca şi atîtea altele risipite pe toată întinderea operei, îl presimte pe Molière. Dar apropierea unui nou stil dramatic devine

încă mai evidentă în acele dialoguri în care autorul, oprindu-se de a mai interveni într-un fel, nici măcar pentru a mai arăta ce personaje anume au luat cuvîntul, ne dă scene dramatice propriu-zise, bune să fie aduse îndată pe scenă.

Vorbind sau punînd să se vorbească astfel, Rabelais a întruchipat caractere variate, o întreagă galerie de tipuri : pe giganții umaniști Gargantua și Pantagruel, pe veselul, doctul și istețul Panurge, pe înțeleptul Epistemon, pe stufosul poet Reminagrobis, pe voinicul călugăr și om de nădejde : fratele Jean, și pe atîția alții, într-o abundență extraordinară. Ca în *Comedia umană* și în *Război și pace* tipurile lui Rabelais sînt neobișnuit de numeroase și felurite. Pentru a le zugrăvi, monologul și dialogul sînt numai unele din mijloacele folosite. Altele li se adaugă. Ceea ce sare mai întîi în ochi este chiar numele lor. Aceste nume sînt sau porecle, sau alegorii, acestea din urmă compuse din rădăcini împrumutate limbilor clasice. Porecle sînt : Bragmardo (de la *bragmard* — prohab) sau Humevesne ; alegorii sînt : Epistemon (învățatul), Ponocrates (puterea muncii), Panurge (omul care știe să facă totul), Picrochole (fiere amară) etc. Unele din alegoriile onomastice ale personajelor sale le explică Rabelais însuși. Așa, de pildă pe aceea conținută în numele lui Pantagruel, pe care îl compune din grecescul *Panta* — tot, și arabul *hagaren* — însetat ; Pantagruel este, deci : „atotînsetatul", „preaînsetatul".

După ce și-a botezat oamenii, Rabelais ni-i înfățișează. Și, firește, ceea ce izbește mai întîi este enorma lor dimensiune și colosalul manifestării lor. Gargantua acoperă cu limba lui o întreagă armată, atîrnă clopotele catedralei Notre-Dame de gîtul iepei lui, înghite pe o foaie de salată mai mulți pelerini, care scobesc apoi cu toiegele lor măselele gigantului, mănîncă și bea cantități greu de închipuit, dar și studiază toate științele lumii, citește biblioteci întregi, practică toate artele frumoase și pe toate cele ale îndemînării și forței fizice. Universalitatea lui de om al Renașterii este o universalitate colosală. Chiar și tovarășii giganților, oameni de dimensiuni și proporții comune, uimesc prin vigoarea și apetiturile lor neobișnuite. Fratele Jean luptă singur cu întreaga armată a feudalului abuziv, regele Picrochole. Știința, ca și poftele lui Panurge, sînt incomensurabile.

Rebelais nu se mulțumește să-și închipuie oamenii lui. El îi vede în carne și oase, în amănunțimea concretă a înfă-

ţişării, în particularităţile lor fizice, prin care străbate sensul general al tipului lor. Iată cum îl vede întîia oară Pantagruel pe Panurge: „Într-o zi, Pantagruel, plimbîndu-se în afară de oraş, către mînăstirea Sfîntului Antoniu, discutînd şi filozofînd cu oamenii lui şi cu unii studenţi, întîlni un om cu statură frumoasă şi elegant în toate liniile corpului său, dar jalnic rănit în diferite locuri, şi atît de jerpelit încît părea ca abia scăpase de o haită de cîini" (II, 9). Această nenorocită, dar nobilă creatură va manifesta treptat laturile cele mai curioase ale unui caracter omenesc. Este una din plăcerile cele mai mari ale cititorului să urmărească felul în care se construieşte treptat personajul lui Panurge, umanist şi orator dibaci, vesel tovarăş de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, şarlatan, superstiţios, răzbunător şi totuşi poltron, un reprezentant al studenţimii declasate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff al lui Shakespeare.

Pentru a pune în picioare un caracter atît de complex, scriitorul va însoţi portretul fizic cu pictura caracterului, aceasta din urmă obţinută însă nu prin analiză, ci prin înfăţişarea felului în care insul vorbeşte, acţionează şi gîndeşte. Omul este privit, deci, nu numai dinafară, dar şi dinăuntrul lui, în realitatea proceselor lui intelectuale şi afective. Nici un scriitor al Renaşterii, înaintea lui Rabelais, nu arătase atîta pătrundere în înţelegerea vieţii interioare a omului. Printre trăsăturile de caracter ale lui Panurge se numără şi nehotărîrea lui. Iată cum ne-o înfăţişează Rabelais, în scena în care îl face să dezbată împreună cu Pantagruel problema căsătoriei lui: „Pantagruel nu da nici un răspuns. Panurge continuă şi zise cu un adînc suspin: «Doamne, ai ascultat hotărîrea mea de a mă însura dacă, din nefericire, nu vor fi toate căile închise, astupate şi ferecate. Vă implor, în numele dragostei ce mi-aţi purtat-o întotdeauna, spuneţi-mi părerea voastră.» «Dacă ai aruncat o dată zarurile, răspunse Pantagruel, dacă ai decretat-o şi ai luat o hotărîre fermă, să nu mai vorbim de asta; rămîne numai să treci la fapte.» «Aşa e, zise Panurge, dar n-aş vrea să făptuiesc fără sfatul şi părerea voastră.» «Sînt de această părere şi te sfătuiesc să te însori», răspunse Pantagruel. «Dar, zise Panurge, dacă aţi fi de părere să rămîn precum am fost, fără să mai întreprind nimic nou, mi-ar plăcea mai bine să nu mă însor.» «Atunci nu te însura», îi răspunse Panta-

gruel. «Aşa e, zise Panurge, dar v-ar plăcea să rămîn toată viaţa mea fără tovărăşia conjugală ? Este scris : *Vae soli !* Omul singur este lipsit de ajutorul de care se bucură bărbaţii însuraţi.» «Atunci însoară-te, în numele Domnului», îi răspunse Pantagruel. «Dar dacă, zise Panurge, nevasta mă înşală, după cum ştiţi că e acum moda, o să-mi ies din ţîţîni şi o să-mi dau sufletul...» «Atunci nu te însura, răspunse Pantagruel, căci sentinţa lui Seneca este adevărată fără excepţie : Ceea ce ai făcut altora este sigur că o să ţi se facă şi ţie...» «Dar dacă-mi iau o femeie cinstită şi ruşinoasă ?...» «Atunci însoară-te, pentru Dumnezeu !»" etc. (III, 9).

Deliberarea intimă este redată aici cu măiestrie. Este însă deliberarea unui caracter nehotărît, inapt pentru toate formele acţiunii şi care nu urmăreşte, de fapt, încheierea unei hotărîri, ci evitarea ei şi repulsia pentru faptă. Ne vom convinge de acest aspect al firii lui Panurge atunci cînd îl vom urmări în timpul furtunii pe mare, cînd va da toată măsura poltroneriei lui. Înfăţişarea stărilor afective prin care trece Panurge în această ultimă împrejurare, chipul în care se succed în sufletul lui frica, deznădejdea, laşitatea, dar şi insolenţa finală, cînd primejdia a trecut, alcătuiesc unele din paginile cele mai măiestrite ale întregii naraţiuni rabelaisiene.

Oamenii astfel evocaţi în înfăţişarea lor exterioară şi în înfăţişarea lor lăuntrică sînt puşi să acţioneze, devin personajele unor întîmplări. Mişcarea, în povestea lui Rabelais, întocmeşte unul din triumfurile cele mai de seamă ale artei sale. Dacă mişcarea este meritul cel mai de seamă al artei epice, cum fără îndoială că se poate susţine, atunci Rabelais este unul din cei mai mari poeţi epici ai lumii. S-ar putea cita în această privinţă descrierea iepei lui Tapecoue, speriată de băieţii lui Villon, sau lupta fratelui Jean cu trupele lui Picrochole, care invadaseră şi pustiau via mînăstirii, sau atîtea alte scene care ne întîmpină la tot pasul. Dar în episoadele amintite, ca şi în altele asemănătoare, zugrăvirea mişcării este oarecum impusă de natura temei tratate. Are, deci, o valoare ilustrativă superioară o pagină în care conţinutul de fapt este mai restrîns, dar în care este cu atît mai remarcabilă prezentarea relaţiilor dintre personajele în scenă, a reacţiunilor lor, a gesturilor executate şi pe care povesti-

torul le notează cu o mare precizie. O astfel de pagină este aceea în care ni se povestește anecdota următoare:

„La Paris, la birtul de la Petit Châtelet, în fața grătarului unui grătaragiu, un hamal își mînca pîinea la fumul unei fripturi, și o găsea, cu această mireasmă, nespus de gustoasă. Grătaragiul îl lăsă în pace. La urmă, cînd hamalul își înghițise toată pîinea, grătaragiul îl apucă de guler și ceru să-i plătească fumul fripturii sale. Hamalul spunea că nu-l păgubise de nici o bucată de friptură și că, neluîndu-i nimic, nu-i datora nimic. «Fumul de care era vorba se ridica în sus și se pierdea; nimeni nu auzise vreodată, cît e de mare Parisul, să se vîndă fum de friptură pe stradă.» Grătaragiul răspundea că nu e datoria lui să hrănească hamalii și că, dacă nu va fi plătit, îi va lua samarul. Hamalul puse atunci mîna pe băț și voi să se apere. Cearta a fost mare. Toți gură-cască din Paris alergară să vadă ce s-a întîmplat. Tocmai se găsea acolo bătrînul bufon al regelui, Joan, cetățean al Parisului. Zărindu-l, grătaragiul îl întrebă pe hamal: «Vrei să asculți de ce-o hotărî nobilul ghiduș Joan?» «Da, pe toți sfinții», răspunse hamalul. Atunci bătrînul Joan, după ce ascultă cearta lor, îi ceru hamalului să-i dea din punga lui cîțiva bănuți de argint. Hamalul îi puse în palmă un philippus. Bătrînul Joan îl luă și-l așeză pe umărul stîng ca și cum i-ar fi încercat greutatea, apoi îl bătu de palma mîinii stîngi ca și cum ar fi vrut să audă dacă e din metal bun, apoi îl lipi de ochiul drept ca și cum ar fi vrut să vadă dacă e bine marcat. Totul fu făcut pe cînd adunarea de gură-cască tăcea și grătaragiul aștepta cu încredere, iar hamalul își pierdea nădejdea. În fine, Joan aruncă bănuțul pe grătar, făcîndu-l să sune de mai multe ori. Apoi cu maiestate prezidențială, ținîndu-și în mînă bastonul lui cu panglici și acoperindu-se cu scufa lui cu urechi de hîrtie, tuși bine de două ori și rosti cu voce tare: «Curtea hotărăște că hamalul care și-a mîncat pîinea cu fumul fripturii l-a plătit cinstit pe grătaragiu cu sunetul banului. Curtea ordonă, deci, ca fiecare să se ducă la casa lui, fără alte cheltuieli de judecată, după cum se și cuvine»" (III, 37).

Totul este văzut în această scenă și totul este în mișcare. Grupul actorilor principali se detașează din mulțime; îi vedem pe rînd cum se ceartă, cum i se cere bufonului regal să intervină; vedem gesticulația acestuia, chipul în

care el cîntărește moneda, cum o bate în palmă, o privește și o face să sune pe grătar ; apoi cum se învește mîntă cu insignele sale de bufon și rostește ingenioasa lui sentință. Un regizor ar putea aduce această narațiune pe scenă. Desfășurarea acțiunii și jocul actorilor este complet indicat.

Pe lîngă mișcare, stilul lui Rabelais posedă una din calitățile lui cele mai eminente în preciziunea viziunii lui. Nici un gest, nici o mișcare nu sînt numai denumite, ci sînt complet descrise, pînă în cele mai mici amănunte ale lor. Cînd este vorba de o mișcare corporală, mașina anatomică a omului ne este arătată funcționînd cu toate pîrghiile ei. Iată descrierea educației fizice a lui Gargantua. Acesta se ia la trîntă, aleargă, sare, se cațără pe un zid, înoată, se azvîrle în apă și vîslește. Cum face însă toate aceste acțiuni din urmă ? „Înota unde-i apa mai adîncă, cu fața în jos, pe spate, pe o rînă, cufundat cu totul în apă, numai cu picioarele sau cu o mînă în aer, ținînd o carte și traversînd Sena fără s-o ude, sau ținîndu-și mantia în dinți, cum făcea Iulius Cezar. Se sălta cu o mînă într-o barcă, se arunca de aici în apă, cu capul înainte ; atingea fundul, săpa stîncile, se cufunda în abisuri și prăpăstii. Se înapoia apoi în zisa barcă, pe care o conducea cu repeziciune sau mai încet, în direcția curgerii apei, în contra curentului, o oprea la stăvilare, ținea cîrma cu o mînă, cu cealaltă se lupta cu o lopată mare, întindea vela, se cățăra pe frînghiile catargelor, alerga pe cerge, aranja busola, desfășura pînzele în vînt, strunea cîrma“ (I, 23).

În fața ghicitorului Nazdecabre, pentru a-l aduce să priceapă întrebarea, Panurge îi face următoarele semne : „Căscă mai multă vreme, și, căscînd, făcea în fața gurii cu degetul gros al mîinii dextre semnul literei grecești numită tau, reiterîndu-l de mai multe ori. Ridică apoi ochii către cer și-i învîrti în cap întocmai ca o capră care leapădă fătul ; în timpul ăsta tușea și suspina adînc.“ Nazdecabre îi răspunde : „Ridică mîna stîngă în aer și ține degetele strînse în pumn, în afară de degetul gros și de degetul arătător, apoi uni ușor unghiile lor“ (III, 20). Nazdecabre voia să spună că Panurge trebuie să se însoare.

Pentru a explica în ce mod o invectivă poate ușura pe un om mînios, Panurge face următoarea comparație : „Îmi

pare rău să-ți spun că păcătuiești, căci mi se pare că înjurînd, precum înjuri, îți face bine la splină, așa cum unui spărgător le lemne îi face bine și-i aduce mare ușurare atunci cînd cineva, aproape de el, îi strigă la fiecare lovitură : han ! Tot așa un jucător de popice este mirificamente ușurat cînd n-a azvîrlit bila bine și cînd un om de spirit, lîngă el, apleacă și întoarce capul și trunchiul înspre partea în care bila, dacă ar fi fost bine aruncată, ar fi atins popicele" (IV, 20).

Dar nu numai mișcările corpului omenesc sînt evocate cu această precizie, pe care nu o vor mai regăsi după secole decît marii realiști ai veacului al XIX-lea, dar și mișcările naturii. Descrierea furtunii pe mare este renumită : „Deodată marea începu să se umfle și să intre în tumult din fundul abisului, valuri puternice să bată coastele vaselor noastre ; mistralul, întovărășit de ucigătoare vijelii, să sufle printre antenele noastre. Cerul începu să tune din înălțimi, să fulgere, să lumineze, să plouă și să azvîrle cu grindină ; aerul să-și piardă transparența, să devină opac, tenebros și obscur, astfel încît lumina nu mai venea decît de la fulgere, scîntei și ruperi ale norilor înflăcărați" (IV, 18).

Puterea lui Rabelais de a reține și de a reproduce impresiile primite de la lumea sensibilă a fost una dintre cele mai mari pe care le cunoaște literatura. Realitatea se oglindește în imaginația lui cu o mare forță și un mare relief.

Întocmai ca atîția mari scriitori ai Renașterii, ca Boccaccio, ca Cervantes și Shakespeare, Rabelais este în mare măsură îndatorat folclorului. Narațiunea lui se hrănește din snoavele poporului, din cîntecele poporului, ale căror refrene revin adesea sub condeiul lui, din basmele din care împrumută nu numai temele, dar și formulele inițiale și finale, nenumărate imagini. Asocierea uriașilor cu tovarășii lui, capabili să-i ajute în împrejurări grele, este o schemă a basmului popular. Într-un rînd, ni se povestește vechea snoavă țărănească, reluată de La Fontaine, despre chipul în care a fost păcălit dracul de un țăran care i-a cedat mai întîi ce va crește sub pămînt, dar a semănat grîu, apoi ce va crește deasupra pămîntului și a semănat napi (IV, 46). Cîntecul lui Rocochet, amintit într-un rînd, este basmul cu cocoșul roșu, cunoscut și de români. Un personaj, Carpelin, „poate intra nesimțit într-un loc, ca pasărea, nu este atins de săgeată,

poate călca pe spicele grîului sau pe iarba pajiștilor fără să le îndoaie" (II, 24). În sfîrșit, proverbele apar la tot pasul. După maniera acumulativă, pentru o singură situație se invocă zeci de proverbe. Despre neghiobi ni se spune : se ascund de ploaie în apă, spun tatăl-nostru al maimuțelor, se întorc la oile lor, duc scroafele la păscut, gonesc cîinele înaintea leului, pun căruța înaintea boilor, se scarpină unde nu-i mănîncă, mănîncă mai întîi pîinea albă, potcovesc greierii, se gîdilă să rîdă, văd musca în lapte, bat tufișurile, dar nu prind păsărelele, iau băsicile drept felinare, prind berzele dintr-o săritură, sar de la cocoș la măgar etc. Știința rabelaisiană a proverbelor este enormă. L. Șăineanu a inventariat-o, împreună cu nenumăratele ecouri de care creația lui Rabelais s-a folosit.

Rabelais prezintă analogii cu un scriitor de al nostru, cu Ion Creangă. Aceeași situație a realismului și la acest scriitor, cu observații asupra vieții și societății neraportate totdeauna la cadrul lor firesc, același apel la folclor, multe procedee stilistice comune. Oșlobanu din *Amintiri*, Gerilă, Păsări-lăți-lungilă și Setilă din *Harap-Alb* sînt rude apropiate cu Grandgousier, cu Gargantua și Pantagruel. Verva povestitorului moldovean amintește pe a scriitorului renascentist francez. Același temperament robust, mișcat de mari pofte ; același rîs gigantic. Îi unesc, de asemenea, unele resentimente și lupte cu vechea școală îndobitocitoare, cu ipocrizia clericilor. Nu lipsește nici plăcerea de a acumula referințele, proverbele sau cuvintele, ca atunci cînd amintește multele unelte ale lui Pavel ciubotarul sau mărfurile de tot felul din dugheana jupînului Știrul. În sfîrșit, un dar asemănător de a nota mișcarea și de a vedea cu precizie lucrurile, oamenii și situațiile. Desigur, Creangă nu pune marile probleme de cultură pe care le aduce în discuție înaintașul lui, într-o epocă de mari transformări ale orînduirii sociale. Dar ambii scriitori ne aduc același mesaj al încrederii în viață și în popor, un mesaj de care, atunci cînd își croiesc un drum nou, au nevoie toate societățile tinere, toate societățile care se găsesc în momentele revoluționare ale progresului lor.

1953

ARTA LUI HUGO

Sărbătorirea celor o sută şi cincizeci de ani de la naşterea lui Victor Hugo a înmulţit studiile şi analizele consacrate poziţiei poetului în epoca sa şi mesajului lui uman şi cetăţenesc. Această poziţie şi acest mesaj s-au realizat însă într-o operă artistică, într-una din cele mai de seamă ale tuturor literaturilor şi ale întregului său veac, aşa încît pentru a da o idee mai completă despre marele scriitor, studiul său trebuia neapărat completat cu acela al artei sale.

Arta înseamnă însă fond şi formă, conţinut şi mijloace, teme şi procedee, *ce* anume reprezintă artistul şi *cum* o face el. Pentru că s-a arătat îndestul care este fondul inspiraţiei lui Hugo, temele şi conţinutul poeziilor lui lirice şi a poemelor lui epice, a dramelor şi romanelor lui, putem să ne mărginim acum la o sarcină mai limitată. Vom încerca adică a preciza formele, procedeele şi mijloacele lui Hugo, felul *cum* se constituie ceea *ce* a dorit el să comunice contemporanilor săi şi întregii omeniri viitoare.

Evident, conţinutul şi procedeele, temele şi mijloacele alcătuiesc o unitate indisolubilă. Cum orice formă are un cuprins, şi orice cuprins apare numai într-o formă, este limpede că studiul acesteia din urmă nu poate fi întreprins decît în funcţie şi în legătură cu conţinuturile pe care le cuprinde şi le transmite.

Victor Hugo a fost un artist revoluţionar. Revoluţie înseamnă însă luptă cu o orînduire mai veche în scopul instaurării uneia noi, mai dreaptă şi mai umană. Pe plan li-

terar și în legătură cu temele sale, Hugo a produs mai întîi o importantă revoluționare a poeziei lirice. În locul vechii ode și elegii clasice, el introduce poezia intimistă, tabloul de gen, accentul smuls din realitatea imediată și familiară. Nimeni nu cîntase înainte de Hugo sentimentele atît de particulare ale omului celui mai simplu, bucuriile familiei și ale paternității, natura, surprinsă în aspectele ei comune și grațioase.

Desigur, alături de acest sector există în poezia lirică a lui Hugo și cealaltă înfățișare, sentimentele sublime și natura măreață. Dar și aici temele lui Hugo rămîneau fără analogie în producția anterioară. În drama și în romanele sale, poetul introduce tipuri umane rămase neînfățișate mai înainte, omul în căderile și înălțările lui, în lupta cu societatea care-l condamnă pentru vina la care-l constrînge și-l împiedică apoi să se regenereze. Odată cu Hugo, pătrunde în literatură poporul cu bucuriile, durerile, mîniile și acuzațiile lui. Cînd, în 1846, poetul primește scrisoarea unui marchiz, un vechi prieten al familiei, care îi reproșa orientarea poeziei lui, Hugo îi răspunde cu lungul poem în versuri din culegerea *Contemplațiilor,* intitulat *Scris în 1846,* care afirmă cu o mare vervă sensul general al creației lui: „N-am avut decît o singură idee în minte, spune Hugo, să servesc cauza umană. În dramă, în proză și în versuri, am pledat pentru cei mici și nenorociți... Dar cum în felul acesta am supărat, desigur, pe mulți, în lumea de jos mi s-a spus, poate, mulțumesc". Pentru acest cuprins nou și revoluționar, Hugo a găsit o formă nouă și revoluționară.

Poetul a fost pe deplin conștient de solidaritatea adîncă a ideii și formei. În prefața volumului *Literatură și filozofie amestecate,* apărut în 1834, Hugo scrie: „O idee n-are niciodată decît o singură formă, care îi este proprie, care este forma ei excelentă, forma ei completă, forma ei riguroasă, forma ei esențială, forma preferată de ea și care izvorăște totdeauna împreună cu aceasta din creierul omului de geniu. Astfel, la marii poeți nu există nimic mai inseparabil, mai aderent și mai consubstanțial decît ideea și forma ideii. Luați-i lui Homer forma lui, nu va mai rămîne decît Bitaubé", adică mediocrul traducător al lui Homer, care ajunsese la oarecare notorietate în timpul vechiului regim.

Forma nouă și revoluționară a ideilor lui revoluționare și noi, poetul le-a afirmat în teorie și le-a realizat în practica artistică printr-un nou raport între genurile literare, prin noi mijloace ale exprimării artistice, prin transformarea limbii literare, prin înnoirea versificației. Studiul artei lui Hugo trebuie urmărit în toate aceste direcții.

Încă din prefața din 1824 a culegerii *Ode și balade*, adică într-un moment în care ideile lui Hugo nu erau întru totul fixate și tendințele lui erau ezitante, Hugo se pronunță pentru principiul „libertății în artă". Valoarea principiului o vor înțelege bine toți acei care știu cît de înrădăcinată era încă în această epocă de agonie a clasicismului puterea regulilor și a metodelor. A crea poetic a însemnat pentru tot clasicismul a crea conform unor norme inflexibile și unor modele socotite inalterabile. Aceste norme și aceste modele erau acele ale antichității, culese în Aristoteles și în Horațiu, și codificate încă o dată de Boileau. Absolutismul care controla și reglementa toate manifestările vieții publice și de societate, printr-un sistem administrativ foarte centralizat și prin disciplina vieții de curte, aplica aceeași supraveghere și asupra literaturii. Academia Franceză era organul acestei reglementări și al acestei supravegheri. Corneille îi simțise rigorile pentru a se fi abătut, în *Cidul* său, de la strașnica normă ale celor trei unități. Clasicismul deosebea cu strictețe între frumusețea „regulată" și cea „neregulată". Numai cea dintîi obținea aprobarea clasicilor, astfel că receptarea lui Shakespeare în Franța secolului al XVIII-lea s-a izbit adeseori de prejudecata regulilor. Multele și tulburătoarele lui frumuseți erau umbrite, în opinia atîtora dintre reprezentanții vechii ideologii literare, de vina de a fi înfrînt adesea regulile clasicismului și ale antichității. Proclamînd principiul „libertății de artă", adică al smulgerii de sub tutela regulilor și modelelor, Hugo azvîrlea mănușa clasicismului vremii lui și reprezentanților lui, grupați la Academie, și în cea mai mare parte a presei literare a vremii.

Fructul copt al acestei insurecții trebuia să se desprindă curînd. Printre reguli, una din cele mai bine păzite este aceea a separației și purității genurilor literare. Într-o vreme în care aristotelismul scolastic, transmis prin învățămîntul congregațiilor religioase, menținea încă concepții fixiste,

adică acele despre stabilitatea tuturor genurilor și speţelor naturii, așa cum ele erau presupuse a fi ieșit din mîna Creatorului, nu era, oare, firesc ca și genurile literare să fie socotite ca fixe, statornicite o dată pentru totdeauna, sustrase acțiunii timpului și schimbărilor lui ? Regulile nu erau decît ansamblul concluziilor deduse din natura neschimbată a genurilor. Dar cum genurile biologice în natură rămîn totdeauna pure și nu se amestecă niciodată, nu rezultă, oare, că și genurile literare urmează să rămînă totdeauna curate și neamestecate ? Raționalismul clasic părea a confirma această concluzie. Amestecul tragediei și comediei în tragicomedia epocii preclasice apărea drept o absurditate. Clasicismul a prețuit ca unul din meritele cele mai de seamă ale lui Corneille, Racine și Molière faptul de a fi dat tragedii și comedii pure, fără nici o contaminare între ele. Amestecul lor în drama lui Shakespeare a fost adeseori, în secolul următor, unul din motivele rezervei sau ale ostilității cu care aceasta a fost privită. Veacul al XVIII-lea îndrăznise o timidă abatere de la norma purității genurilor, creînd cu Nivelle de la Chaussée „comedia lacrimantă" ca o concesie făcută sensibleriei epocii. Iată însă acum, într-un moment în care întregul edificiu al absolutismului clasic și academic trebuia dărîmat, prejudecata purității genurilor este cea dintîi împotriva căreia pornește la luptă Victor Hugo. Momentul este fixat în prefața din 1827 a dramei *Cromwell,* un text care devine manifestul noii îndrumări literare, al îndrumării romantice. Într-una din acele mari sinteze care erau proprii spiritului său, Hugo înfățișează mersul general al artei din antichitate și pînă în zilele sale ca o trecere succesivă de la odă la epopee și de la epopee la dramă, adică de la ideal la măreț, și de la măreț la real. Unirea sublimului și a grotescului, adică a tragicului și a comicului, este un caracter al realității, mai cu seamă în dramă, care nu poate avea alt scop decît zugrăvirea vieții. Prejudecata purității genurilor se frîngea astfel în această nevoie de cuprindere mai bogată și mai completă a vieții, care scoate în evidență o interesantă aspirație realistă în sînul orientării romantice.

„Realitatea, scrie Hugo, rezultă din combinația cu totul naturală a celor două tipuri, a sublimului și a grotescului, care se încrucișează în dramă așa cum se încrucișează și în

viață." Acest amestec, continuă Hugo, este acela care convine mai bine fazei prezente a lumii, în care sentimentul senin al frumosului pur și fără contraste a încetat să mai stăpînească pe oameni, desigur din pricina marilor conflicte care agită pe omul intrat în dezbinare cu orînduirea lui socială.

Hugo va pleda, deci, pentru drepturile caracteristicului și ale urîtului în reprezentarea artistică. Arta n-a ocolit, dealtfel, totdeauna aceste sectoare. Le-a cunoscut și le-a ilustrat, de pildă, arta medievală, în epoca construirii marilor catedrale gotice, monumente ale acelei civilizații populare a comunelor, în care noul curent ancorat în aspirațiile maselor moderne recunoștea un precedent și un exemplu. Astfel, Triboulet din *Regele petrece,* sau Quasimodo din *Notre-Dame de Paris* vor fi ca niște figuri umane și grotești în același timp, desprinse parcă de sub cornișele și din firidele marilor catedrale ale veacului al XII-lea și al XIII-lea.

O altă prejudecată clasică împotriva căreia se ridică Hugo este aceea a unităților de loc și de timp. În grija sa de a reda adevărul vieții, poetul simte nevoia să lege acțiunea dramei de locul ei, chiar dacă aceasta urmează să se schimbe de la act la act și s-o lase să se desfășoare în întreaga ei durată, chiar dacă timpul celor douăzeci și patru de ore ale acțiunii, presupuse a putea fi reprezentate în cele două sau trei ore ale spectacolului, ar fi cu mult depășite. „Orice acțiune, scrie Hugo, are durata sa proprie ca și locul său particular. A vărsa aceeași doză de timp în toate evenimentele, a aplica aceeași măsură pretutindeni este o ciudățenie. Oricine ar rîde de un cizmar care ar voi să încalțe orice picior cu aceeași gheată. A încrucișa unitatea de timp cu unitatea de loc ca zăbrelele unei colivii și a face să intre cu pedanterie înăuntru, din voia lui Aristot, toate faptele, popoarele și figurile pe care providența le desfășoară în mari mase, în realitate înseamnă a mutila oamenii și lucrurile, înseamnă a desfigura istoria... Iată de ce, adeseori, colivia unităților nu conținea decît un schelet."

Prefața dramei *Cromwell* propunea, deci, o dramă produsă prin fuziunea genurilor, apropiată de adevărul complex al vieții, colorată și larg desfășurată, și din care lirismul nu era exclus. Și dacă *Cromwell* n-a ajuns niciodată a fi reprezentat, *Hernani,* trei ani mai tîrziu, a fost cel mai

de seamă eveniment teatral al epocii. Adevărata bătălie literară desfășurată în timpul celor o sută de spectacole, în care tineretul atelierelor și al școlilor a avut să înfrunte coaliția cercurilor clasice și academice, a rămas vie în amintirea tuturor contemporanilor. Prefața la *Cromwell* fusese actul de naștere a romantismului francez ; reprezentația lui *Hernani* — botezul lui.

Clasicismul disprețuise lirismul și imaginația. Acestea apăreau ca un produs al barbariei, al primelor timpuri ale civilizației. Un teoretician al clasicismului care profesa, dealtfel, și unele idei înaintate, Saint-Evremond, vorbise odată despre „zadarnicele imagini care ascund realitățile și despre comparațiile prea frecvente care abat pe oameni de la adevăratele obiecte prin distracția pe care le-o procură asemănarea lor. Geniul secolului nostru, observa Saint-Evremond, este cu totul opus acestui spirit al fabulației și al falselor mistere. Nouă ne plac adevărurile declarate ; bunul-simț predomină pentru noi asupra iluziilor fanteziei."

În realitate însă, „obiectele adevărate", realitatea materială, nu apar poetului decît în imaginile fanteziei. Orientat către cuprinderea cea mai bogată a realității, Hugo a fost unul dintre cei mai mari imaginativi ai literaturii universale. Puterea sa de a reține și a reproduce impresiile realității este una din cele mai fabuloase care au fost cunoscute vreodată. Aceste impresii nu sînt însă dubletele serbede ale lucrurilor, copia lor fotografică și inexpresivă. Impresiile lui Hugo sînt grele de sentimentele pe care le trezesc ; ele sînt încărcate cu o semnificație profundă. Realitatea este vie pentru Hugo. Forțe lăuntrice o mișcă și-i dau viață. Lucrurile și ideile devin persoane. Personificarea este unul din procedeele cele mai frecvente ale poetului : „Norii și vîntul trec răsucindu-se". Despre un vin ni se spune că este „plin de mînie, de strigăte și injurii". Valurile care asaltează o corabie sînt „doi atleți făcuți din furie și vînt". În culegerea *Les Châtiments* Hugo ne zugrăvește pe Napoleon pe patul său de moarte și „bătăliile aplecîndu-se asupra frunții sale". El moare, dar după douăzeci de ani „Oceanul îl redă Franței". Cadavrul este el însuși o ființă însuflețită. În mormîntul său, „el dormea încrezător și liniștit", cînd are deodată viziunea trădării lui Napoleon III. Statuile din

preajma mormîntului „își fac semn cu degetul și, sprijinindu-se de ziduri, ascultă pe titan plîngînd în întuneric". Într-o bucată a *Contemplațiilor* un copac, căruia i se pun mai multe întrebări, consimte să ia toate formele utile omului. El acceptă să fie osie de car, stîlp de casă, catarg de corabie, lemn de foc. „«Copacule, vrei să fii spînzurătoare?» «Tăcere, omule (îi răspunde copacul). Du-te, secure! Eu sînt al vieții.»" „Eșafodul, scrie Hugo în *Mizerabilii* (I, 4), nu este un mecanism inert, făcut din lemn, fier și odgoane. El pare a fi un fel de ființă care posedă nu știu ce sumbră inițiativă. S-ar spune că schelăria asta vrea, că mașina asta înțelege, că lemnul, fierul și odgoanele astea, voiesc... Eșafodul este complicele călăului; el devorează, înghite carnea și bea sîngele victimei" etc. Elementele naturii au și ele o viață deopotrivă cu a omului: „Marea este secretă; nimeni nu știe ce vrea; trebuie să iei seama. Se ascunde cineva dincolo de zare. O ființă groaznică, vîntul." Ideile sînt și ele niște persoane. În *Parisul în flăcări* din *L'Année terrible*, Societatea, Trecutul, Mizeria și Ignoranța sînt acuzate pentru a fi adus înjosirea poporului. Cuvîntul trăiește și el: „Cuvîntul, proclamă Hugo, este o ființă vie. Mîna visătorului vibrează și tremură atunci cînd îl scrie!" Puterea scriitorului de a învia lucrurile, stihiile și ideile este deopotrivă cu a popoarelor, în totalitatea lor, cînd au creat miturile și basmele lor. Hugo este un mare născocitor de mituri. Poema *Satirul* din *Legenda secolelor* poate fi pusă alături de *Theogonia* lui Hesiod. Rupînd cu convenționala figurație mitologică a clasicismului, moștenită din alexandrinism și din literatura latină a decadenței, cu Apollon și muzele sale, cu Bellona și Cytherea, cu Flora și Pomona, Hugo le substituie propriile sale mituri, căci imaginația lui avea fecunditatea unui neam întreg. Astfel Satirul cîntă zeilor olimpici ceea ce s-ar putea numi evoluția lumii și a umanității, originea haotică a lumii materiale, lupta dintre Zi și Noapte, grozăviile și frumusețile pămîntului și omenirii, adică războiul și pacea, sfîrșitul zeilor și al suferințelor, și apoteoza finală a umanității eliberate într-o natură învinsă. Satirul, personificarea bestialității primitive, se resoarbe în natură; el devine Pan, și umanitatea începe abia atunci viața ei în lumină. Satirul este astfel mitul modern al progresului urmărit pînă la țintele lui cele mai îndepăr-

tate. Mitul Satirului este construit pe antiteza naturii și umanității, un motiv care revine și într-una din poemele culegerii *Les feuilles d'automne*, unde poetul ascultă de pe înălțimea unui munte glasul triumfal al oceanului și murmurul de jale al oamenilor, îndoitul cîntec care leagănă universul. Pe fondul acestei dualități se înșiră, proiectată de fecunditatea unei imaginații nesecătuite, seria imaginilor, a comparațiilor și metaforelor asociate în contraste.

Poetul, căruia realitatea i se prezenta cu o viață atît de intensă, nu putea să nu fie izbit de opoziția dialectică a lucrurilor. Viața este luptă. Universul se rezolvă pentru el în cupluri active de forțe, aspecte și atribute : un motiv pentru care figura cea mai des întrebuințată de Hugo, pe lîngă personificare, este antiteza. Viziunea antitetică a lumii este esențialmente revoluționară. Hugo a dat forma poetică a acestei viziuni în aceeași epocă în care Hegel i-a dat forma ei metafizică, iar Marx și Engels — forma ei științifică.

Limba literară, în vremea în care Hugo începe să scrie, păstra încă multe dintre prejudecățile clasicismului. Clasicismul separase în limba franceză sectorul special al cuvintelor „nobile", singurele care se cuveneau a fi întrebuințate în literatură. Teoreticianul reacționar al Restaurației, M. de Bonald, justifica această separație a celor două limbi franceze, după cum justifica și separația claselor sociale, prin aceste considerații care ne pot face astăzi să zîmbim : *„Mari* și *femme*, spunea M. de Bonald, sînt mai puțin nobile decît *époux* și *épouse*, pentru că *mari* și *femme* prezintă raporturi dintre sexe care nu convin decît unei societăți domestice sau de producțiune, în timp ce *époux* și *épouse* prezintă idei de angajament reciproc (*spondere*), idei consacrate prin societatea publică, societate a conservării" etc.

Hugo observă această situație stabilită înăuntrul limbii franceze prin distincția și separarea idiomului nobil de cel vulgar. În poemul său din 1834 : *Răspuns la un act de acuzație*, el caracterizează situația : „Limba era statul înainte de optzeci și nouă ; cuvintele, bine sau rău născute, trăiau parcate în caste." Numeroase erau cuvintele interzise de clasici, de pildă : *âne, cheval, mulet, vache, haricot, chien, fange, pavé, chatouiller* și alte multe. Pentru a le evita, atunci cînd noțiunea corespunzătoare nu putea fi ocolită, se între-

buința sau neologismul latin, de pildă *démon* pentru *diable*, *vestale* pentru *nonne*, *pontife* pentru *prêtre*, *prospère* pentru *favorable*, sau metonimia, adică desemnarea obiectului prin materialul din care este făcut, de pildă *ivoire* pentru *peigne*, sau *airain* pentru *cloche*. Mai deseori se folosesc însă perifraze, vorbirea ocolită. Un poet de la finele epocii clasice pentru a desemna pălăria de paie vorbește despre: „trestia împletită a cărei boltă ușoară protejează cu eleganță fruntea păstoriței". Negrii devin „muritorii pe care soarele Guineii i-a înnegrit". În loc de verbul *assassiner* se prefera *enfoncer le couteau* (sau *le poignard*) *dans le sein*.

Artist revoluționar, împreună cu care poporul pătrunde în literatură, Hugo, după ce a recunoscut situația, a răsturnat-o: „Făcut-am să sufle vînt revoluționar. Am pus boneta roșie pe vechiul dicționar", declară el în *Răspuns la un act de acuzație*. Și mai departe: „Am declarat cuvintele egale, libere, majore... Am numit porcul pe numele lui. De ce nu? Guicciardini l-a numit pe Borgia, și Tacit — pe Vitellius... Pe creștetul Pindului s-a dansat *Ça ira*; cele nouă muze, cu sînurile goale, au cîntat *Carmagnola*" (adică cele două melodii revoluționare).

Reforma nu s-a produs fără a nu trezi vociferație, ca atunci cînd, la reprezentația lui *Hernani*, parterul academic și aristocratic a auzit pe unul din personaje strigînd: *„Veillard stupide, il l'aime!"*, și pe rege întrebînd *„Quelle heure est-il?"* Apele romantice revărsîndu-se au dus departe, și au înecat apoi cuvîntul nobil, eleganta metonimie, pudica perifrază. În locul lor a apărut limba întregului popor, adică acea de care se leagă reprezentările și sentimentele cele mai vii ale omului — și poezia franceză a reînviat.

În același sens s-a produs și reforma la care Hugo a supus versificația franceză. Versul clasic era alexandrinul, adică versul de douăsprezece silabe, tăiat la mijloc, adică după a șasea silabă accentuată. Cu timpul alexandrinul primește alte două tăieturi, așezate după cele două accente de intensitate de la mijlocul fiecărui emistih. Astfel apare tetrametrul clasic, pentru care spicuim un exemplu în Boileau: *„(Quatre boeuf attelés, d'un pas tranquille et lent,) / Promenaient / dans Paris / le monarque / indolent"*.

Simetria regulată şi încremenită a tetrametrului clasic era un instrument potrivit pentru exprimarea viziunii statice a clasicilor. Pentru noua viziune dinamică a romanticilor el nu mai era o unealtă utilă. Hugo îl înlocuieşte cu versul romantic cu trei cezuri, cu trimetrul. Facultatea cezurii trimetrice de a se aşeza oriunde în interiorul versului, şi nu numai după unităţile sintactice constituite, dădea versului romantic o viaţă şi o varietate pe care n-o cunoscuse predecesorul lui clasic. Trimetrul romantic devenea un mijloc fericit pentru a exprima o mişcare rapidă (mai ales cînd urmează unui tetrametru) : *„De moment en moment le sort est moins obscur / Et l'on sent bien / qu'on est emporté / vers l'azur"*.

Pentru a sublinia o enumeraţie : *„Tantôt legers, / tantôt boiteux, / toujours pieds nus"*.

Sau pentru a reliefa o idee : *„Il vit un oeil / tout grand ouvert / dans les ténèbres"*.

Atitudinea revoluţionară a lui Hugo, prăvălitorul parnasului clasic, a produs, deci, consecinţe în întreaga lui artă poetică. Hugo a profesat o concepţie activă şi militantă despre menirea artei. I s-a întîmplat mai des s-o exprime în legătură cu poezia dramatică. „Autorul acestei drame, scrie el în prefaţa uneia din piesele sale (*Angelo*), ştie ce lucru mare şi serios este teatrul ; el ştie că teatrul, fără a ieşi din limitele nepărtinitoare ale artei, are o misiune naţională, o misiune socială, o misiune umană..."

Declaraţiile în sensul acesta, spicuite în operele lui Hugo, s-ar putea înmulţi. Din terenul acestei poziţii s-au dezvoltat chiar şi cele mai particulare detalii ale poeticii lui Hugo, aşa cum sucurile absorbite de o plantă din pămînt urcă şi hrănesc culmea cea mai delicată a înfloririi ei.

1955

DESPRE CONSTRUCȚIA „ANNEI KARENINA" DE TOLSTOI

La o nouă lectură a *Annei Karenina* de Tolstoi, am notat cîteva observații cu privire la compoziția acestui roman. Despre fondul lui ideologic s-a scris mult și cu multă pătrundere. Problema realizării lui artistice a rămas însă vacantă în literatura noastră critică. Este însă o întrebare vrednică de a fi urmărită aceea relativă la chipul în care, pornind de la fondul ideologic general, Tolstoi izbutește să obțină o operă de artă particulară și concretă. Măiestria scriitorului stă în puterea acestei dezvoltări, deopotrivă cu aceea a plantei care din substanțele minerale ale solului desface floarea ei specială. Există o „gramatică" a formelor artistice, fără raportare la semnificațiile pe care acestea le poartă. Cine izbutește însă să înțeleagă cum din atitudinea generală a scriitorului față de societate și viață ia naștere creația lui determinată, cercetătorul ajuns să surprindă legătura rădăcinilor cu floarea mi se pare că a păşit mai aproape de scopul interpretării literare.

Printre diferitele procedee ale realizării artistice m-am oprit la problema compoziției pentru motivul că aceasta trece drept un element atît de abstract, încît o părere destul de răspîndită o socotește capabilă de a fi întrebuințată de oricine și pentru orice fel de conținut. Compoziția este partea arhitectonică a unei opere literare, produsul îmbinării diferitelor ei episoade într-o totalitate coerentă. Dar dacă este arhitectură, compoziția ar fi oarecum indiferentă față de cuprinsul operei: o casă poate fi locuită de oricine. O

astfel de idee cu privire la compoziție și-o făceau artiștii și teoreticienii Renașterii atunci cînd recomandau compoziția piramidală pentru orice fel de tablouri. În realitate, așazisa compoziție piramidală stă și ea în legătură cu anumite tendințe ale epocii care a folosit-o și cu motivele plastice pe care artistul le trata. Dar aici vom căuta să notăm cîteva observații cu privire la relația dintre compoziția romanului *Anna Karenina* și tendințele lui mai adînci. Comparația cu cealaltă mare lucrare epică a lui Tolstoi, cu *Război și pace* ne deschide în acest scop o primă cărare.

S-a afirmat uneori că *Război și pace* n-are un subiect propriu-zis. *Război și pace* cuprinde un număr atît de mare de personaje și episoade, împrumutate societății rusești de la începutul veacului trecut, încît pare a răsfrînge această societate în întreaga ei vastitate. Un „subiect" este însă o figură special tăiată în pînza vieții, o configurație determinată de oameni și evenimente. Niciodată programul realismului, adică al literaturii întemeiate pe observația societății, n-a fost aplicat mai integral, într-o singură operă, ca în cazul lui *Război și pace*. Este, deci, foarte greu să se reproducă „subiectul" acestui roman.

Lucrul este însă posibil, într-o mult mai mare măsură, pentru *Anna Karenina*. Narațiunea urmărește aici soarta a două grupuri principale de personaje. Karenin-Anna-Vronski și Levin-Kitty. Pe de o parte căsătoria care se desface a lui Karenin și a Annei, urmată de eșecul tragic al acesteia în sforțarea de a-și găsi un drum al vieții alături de Vronski — un caz tipic pentru situația proprie a oligarhiei administrative și militare a Rusiei țariste din a doua jumătate a veacului trecut, în care prejudecata socială, falsa onoare continuă să aibă o putere atît de mare. Alături de tragedia Annei se profilează unirea stabilită cu oarecare greutate între Levin și Kitty, pereche sănătoasă, cucerind, treptat și în lupte destul de grele, viața cea adevărată. Ambele personaje sînt reprezentanți ai acelei categorii sociale către care, în epoca de după desființarea iobăgiei, se îndrepta întreaga simpatie a lui Tolstoi, nobili generoși și intelectuali „coborîți în popor", după cum suna formula vremii. Măiestria scriitorului stă în puterea lui de a practica legături între termenii marelui contrast zugrăvit, de a evoca plinătatea vieții înfățișate. În jurul forțelor princi-

pale se anină figurile de a doua mărime şi episoadele secundare. Conflictul Karenin-Anna se repetă oarecum în acela dintre Oblonski şi Dolly. Dar pe cînd cel dintîi se rezolvă prin sinuciderea Annei, în mod radical şi tragic, potrivit puterii prejudecăţilor, a eticii de clasă a personajelor interesate, cel de al doilea conflict sfîrşeşte în compromis, în acord cu felul de a fi şi situarea socială a lui Oblonski, „liberal" din epicureism, poltronerie şi comoditate interioară. La stînga tuturor acestora stă fratele lui Levin, Nicolae, declasat protestatar, „nihilist" al vremii, vestind lumii lui adevăruri teribile. Alte multe figuri şi întîmplări se adaugă acestora. Dar, cu toată marea abundenţă a figuraţiei şi poveştirii în *Anna Karenina*, acţiunea romanului nu se întinde la fel de vast ca în *Război şi pace*, adevărat fluviu revărsat în cîmpie. Profilul subiectului este aici mult mai precis. De unde provine deosebirea semnalată ?

Dacă ţinem seama de faptul că, în momentul istoric în care se plasează acţiunea romanului *Război şi pace*, antagonismele sociale erau temporar slăbite de invazia armatelor napoleoniene, care a strîns într-un acelaşi elan masele populare şi patrioţii din sînul nobilimii ruse, vom înţelege de ce Tolstoi a putut în *Război şi pace* să plimbe o oglindă prin faţa întregii societăţi ruse şi să culeagă o imagine relativ unitară în vastitatea şi multiplicitatea ei. *Război şi pace* este o frescă în care e zugrăvit un episod măreţ din istoria unei naţiuni într-un efort eroic. În roman deslușim admiraţia şi nostalgia lui Tolstoi pentru o epocă trecută de glorie naţională. *Anna Karenina* se raportează însă la o fază ulterioară, cînd întreaga orînduire socială a Rusiei se clătina şi urma să se prăbuşească în curînd. Între 1875 şi 1877, cînd apare romanul, antagonismele sociale se înteţiseră în Rusia. *Anna Karenina* prinde ecoul acestor antagonisme şi frămîntări sociale. Comentînd vorbele lui Levin din *Anna Karenina* : „La noi toate s-au răsturnat şi abia acum se aşază din nou", Lenin, într-unul din articolele pe care i le-a consacrat lui Tolstoi, recunoaşte aici „agera caracterizare a perioadei dintre 1861 şi 1905".

În încrucişarea opiniilor, scriitorul face să se audă propriul lui glas şi înalţă un steag. Contrastele societăţii ruseşti deveniseră în momentul acesta atît de acute, încît multe spirite ale vremii simţeau revoluţia apropiindu-se. Tolstoi

însuşi, scriind lui Strahov în 1878, în legătură cu afacerea Vera Zasulici, o caracterizează drept „o prevestire a revoluţiei". Acestui moment social, bogat în contradicţii, ca şi poziţiei proprii scriitorului care începea să deosebească în societatea din jurul său pături menite iremediabil descompunerii de altele susceptibile de însănătoşire, acestor condiţii le corespunde organizarea binară a romanului, cu cele două acţiuni principale ale sale. Tocmai pentru că în contradicţia pe care o zugrăveşte, Tolstoi afirmă o atitudine şi sugerează un drum, el dă alternanţei Karenin-Levin caracterul unei comparaţii pilduitoare. Comparaţia romanului, prin gruparea simetrică a personajelor şi faptelor, prin limpedea lui structură, este, deci, forma vizibilă a semnificaţiei lui.

Cele două acţiuni ale *Annei Karenina* nu sînt însă prezentate în continuitate şi nici paralel. Evenimentele romanului nu se unesc într-un „lanţ", nici nu aleargă alături, ci se împletesc într-o „ţesătură". Există motive interioare şi pentru această particularitate a structurii. Scriitorul conduce firul unui episod pînă la un anumit moment şi revine apoi în timp, pentru a depăna un alt fir; îl reia pe cel dintîi şi-l îmbină cu al treilea şi al patrulea etc. Aşa, povestirea conflictului dintre Oblonski şi Dolly este întreruptă de ivirea lui Levin, apoi de aceea a lui Vronski şi a Annei, dar este reluată după aceasta. Dacă cineva şi-ar da osteneala să studieze ordinea capitolelor în *Anna Karenina*, ar putea să lămurească mai de aproape structura complicată, împletită, a romanului, „ţesătura" lui. Deosebirea dintre „lanţ" şi „ţesătură" este aceea dintre tehnica mai veche a „povestirilor" şi romanul modern.

Tolstoi oferă odată cu *Război şi pace* şi *Anna Karenina* romanele cu textură stufoasă. Momentul trecerii către noua tehnică este asemănător, în muzică, cu acel al înaintării de la melodia străveche către polifonie şi contrapunct. Noua tehnică este determinată nu numai de complexitatea superioară a viziunii, dar şi de nevoia de a opune tezele, pentru a executa un gest în favoarea uneia dintre ele. Mereu mai angajată în lupta socială, literatura îşi găsea în noul tip de compoziţie forma ei adecvată. Aceeaşi particularitate a structurii corespunde şi faptului că lumea pe care *Anna Karenina* o descrie, deşi intrată în procesul disoluţiei, nu

ajunsese încă în acest stadiu. Ezitările personajelor, frămîntările lor intime, dovedesc divergențele care sfîșiau aristocrația vremii. Kitty se îndreaptă la început către Vronski, dar se unește în cele din urmă cu Levin. Acesta își găsește propriul lui drum de viață smulgîndu-se din vechea lui lume. Nicolae Levin se desprinde tragic din aceasta.

Anna Karenina este romanul unei societăți în criză, și întrepătrunderea capitolelor, subliniind contradicțiile și conflictele care agită și opun diferitele direcții sociale corespund acestei împrejurări.

Ordinea întreșesută a capitolelor răspunde și nevoilor motivării psihologice. Astfel, după seria capitolelor în care ni se relatează întîmplările care au hotărît-o pe Kitty să părăsească drumurile străine și convenționale și să se întoarcă în Rusia pentru a găsi o cale proprie, pornită din inima ei, urmează capitolele închinate procesului analog traversat de Levin. Levin și Kitty execută același gest al îndepărtării de cadrele artificiale care despart pe om de problemele lui personale. Pentru a sublinia valoarea soluției propuse, scriitorul îi face pe eroii săi să poposească pe aceleași poziții, în ciuda întîmplărilor care-i despărțise atîta vreme. Unirea lor devine acum posibilă. Cele două fire separate ale narațiunii converg, deci, din necesitatea motivării psihologice. Structura țesută a romanului se justifică și prin aceste necesități.

În fine, felul în care Tolstoi alternează capitolele, pentru a ne face să pătrundem mai adînc în intimitatea morală a personajelor, pune în lumină încă o dată realismul expresiv al artei sale. Iată scena alergării de cai, văzută atît din unghiul apropiat al lui Vronski, care frînge spinarea calului cu acest prilej, cît și din cel al privitorilor mai depărtați. Anticipînd metode ale regiei cinematografice, care n-au putut rămîne neinfluențate de tehnica marilor realiști, Tolstoi alternează punctele de vedere, schimbă ceea ce în cinematografie se numește „planul mediu" și „planul general". Asistăm, adică, la scena alergării și a căderii lui Vronski chiar în locul unde ea se întîmplă, apoi din perspectiva privitorilor din tribune, printre care se găsește și Anna. Deplasarea către acest punct de vedere nu-l face însă niciodată pe Tolstoi să evolueze către psihologism. *Anna Karenina* nu devine niciodată roman „psihologic" sau

de „analiză" în genul unora din convenționalele romane ale vremii. Tolstoi rămîne tot timpul povestitor. El nu va spune niciodată : *în momentul acesta în sufletul Annei se iscă un sentiment ciudat.* Impresia produsă de căderea lui Vronski este evocată numai de reacțiile exterioare ale Annei, de strigătul, de neliniștea ei fizică, de comportările ei față de prietena Betty, față de soțul ei etc. Anna apare aici în așa-zisul „plan apropiat" al montajului cinematografic.

„Analiza psihologică" era totuși la modă către sfîrșitul veacului trecut, așa cum erau penele de struț și rochia pînă la pămînt. Credința timpului era că realitatea se rezolvă, la urma urmei, în stările subiective ale conștiinței, încît autorii care, după nararea faptelor, ajungeau la detalierea proceselor sufletești, voiau să dea impresia de a fi ajuns, în fine, la aspectele esențiale. Această procedare, fruct tardiv al idealismului, l-a amuzat odată pe Caragiale. Întreruperea povestirii în favoarea analizei, spunea Caragiale, face ca actorii unei scene să încremenească la fel cu Tezeu răpunînd pe Minotaur în grupul lui Canova. Tolstoi nu sare însă niciodată în afară de curentul neistovit al vieții, și împrejurarea aceasta explică interesul neostenit cu care îl citim.

1955

ARTA POETICĂ A LUI CEHOV

Corespondența lui Cehov cu Gorki cuprinde o bogată materie de reflecție artistică. Urmăresc, de data aceasta, mai cu seamă scrisorile lui Cehov și aflu, în sfaturile pe care acesta le dă emulului său mai tînăr și în aprecierile pe care i le consacră, precizări dintre cele mai interesante asupra propriei sale arte poetice. Cehov admiră în nuvelele lui Gorki darul sensibilității, al plasticității, acel dar care îl face pe acesta din urmă să-l vadă și parcă „să pipăie cu mîna" lucrurile pe care le descrie. Uneori totuși, Cehov ar dori mai multă sobrietate, eliminarea unora dintre intervențiile retorice ale tînărului scriitor sau a descrierilor cu care își întrerupe dialogurile. „După părerea mea, îi scrie Cehov lui Gorki, nu ești destul de sobru. Ești ca un spectator de teatru care își exprimă atît de zgomotos admirația, încît îi împiedică pe cei din jur și pe sine însuși să asculte. Această lipsă de măsură se simte, mai ales, în descrierile de natură cu care întrerupi dialogurile. Cînd citești pasajele cuprinzînd descrierea peisajelor, ai vrea să fie mai concentrate, mai scurte."

Scriitorul ajuns la măiestrie găsește, cu drept cuvînt, că este obositoare și monotonă reluarea necontenită a procedeului care constă în personificarea aspectelor naturii, în expresii ca: „marea respiră", „cerul privește", „stepa se răsfață", „natura murmură, vorbește, e melancolică" etc. Astfel de personificări sînt „uneori dulcege, uneori neclare".

Preferabilă i se pare lui Cehov simplitatea în descrieri prin notația directă, nefigurată. Coloritul și expresivitatea în descrieri sînt, mai degrabă, atinse prin propoziții scurte, constatative, de tipul: „Soarele a apus", „s-a întunecat", „plouă" etc.

De mai multe ori revine Cehov asupra imperativului simplității, împotriva descrierilor prea circumstanțiale.

„Taie, îl sfătuiește el pe ucenicul său, taie, acolo unde se poate, atributele și complementele." Un scriitor își va impune mai ușor imaginea sa atunci cînd va scrie: „Omul s-a așezat pe iarbă", decît atunci cînd va înmulți determinările, scriind de pildă: „Un om de talie mijlocie, cu piept îngust și cu barbă roșcată, s-a așezat pe iarba verde, călcată de trecători, încet, uitîndu-se înapoi, timid și fricos". Imaginea artistică, observă Cehov, trebuie să se ofere imaginației cititorului „dintr-o dată, într-o clipă". Progresele realismului au impus mai pretutindeni imaginea rapidă, fulgurantă, în locul descrierilor compuse și laborioase ale clasicilor. Instantaneitatea imaginii este o exigență generală a realismului mai nou, căruia Cehov îi aduce și confirmarea sa.

Foarte însemnată printre recomandările adresate tînărului Gorki este și aceea relativă la necesitatea de a stabili legături multiple între personajele unei povestiri, de a le pune în legătură cu întregul lor mediu social, de a le învălui într-o atmosferă, de a le face să se detașeze pe fondul planurilor mai adînci ale narațiunii. „Trebuie să vezi mai multe, să știi mai mult, să cuprinzi orizonturi mai largi, îl sfătuiește Cehov pe tînărul scriitor. Imaginația d-tale se agață de toate, reține totul, dar e ca un cuptor mare care nu e destul de alimentat cu lemne... Într-o povestire dai două-trei chipuri, dar acestea stau departe unele de altele, în afara mesei. Exclud din această apreciere povestirile din Crimeea (d. p., *Tovarășul de drum*), unde, în afara figurilor, se simte și prezența masei omenești din care au ieșit ele, și atmosfera, și planurile secundare, într-un cuvînt: totul."

Citatul acesta aduce completări interesante teoriei realiste a mediului. Clasicii nu numai că prezentau personajele lor, în narațiuni și drame, într-o relativă independență de mediul lor natural, dar și fără legături mai numeroase și mai

întinse cu ambianța lor socială. O tragedie de Racine este o problemă de algebră morală, care se rezolvă fără intervenția mediului, prin simplul joc al pasiunilor omenești individuale, aduse să se înfrunte după simplele motive raționale pe care le puteau aduce în sprijinul lor. Logica desfășurării pasionale este unul din aspectele cele mai izbitoare în operele poetice ale clasicilor. Manevrîndu-le, ca pe figurile unui joc de șah, poetul clasic nu ține seama decît de particularitățile personajelor sale, dar de nici una din nenumăratele legături prin care acestea se leagă cu lumea de dincolo de terenul acțiunii lor. Tabla de șah este unul dintre locurile cele mai autonome ale lumii.

Înțelegerea omului, în epoca creșterii însemnătății istorice a maselor populare și în legătură cu progresele moderne ale științelor naturale și sociale, a eliminat din artă procedeul clasic abstractiv. A apărut, în schimb, ideea modernă a mediului natural și social, căreia Cehov îi dă o dezvoltare atît de interesantă atunci cînd cere scriitorilor prezentarea maselor omenești, planuri secundare (adică adîncime a compoziției), atmosferă.

Mă opresc asupra acestei ultime noțiuni estetice, pentru care, cum mă informează o colegă, textul rus folosește cuvîntul *vozduh* — aer, atmosferă. Este o noțiune la care trebuie să facem mereu apel pentru a caracteriza propria creație a lui Cehov. Atmosfera în sensurile figurate, definite de *Dicționarul limbii române literare contemporane* ca „mediu social înconjurător în care trăiește cineva, ambianță", sau ca „stare de spirit (favorabilă sau nefavorabilă) creată în jurul unei persoane, al unei instituții etc.", joacă un mare rol în nuvelele, dar mai ales în teatrul lui Cehov.

Nu voi insista asupra atmosferei ca mediu social în operele scriitorului care și-a ales temele și personajele sale din lumea burgheziei și a micii-burghezii, a intelectualilor, a proprietarilor funciari etc. Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, și opera în întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societății rusești în epoca premergătoare revoluției din 1905.

Mă voi opri, ca asupra unui aspect mai puțin ciudat, asupra atmosferei dramelor lui Cehov, în sensul stării de

spirit pe care ele o reflectă și o provoacă în spectatorii lor, asupra acelei prezențe morale difuze care face din presimțirile, din melancoliile, din nădejdile și elanurile către o lume mai bună adevărate personaje concrete ale acelor admirabile creații de artă.

Cum creează Cehov atmosfera ca stare de spirit în dramele sale? Prin multe detalii ale expunerii scenice, ca, de pildă, simboluri, reflecții cu răsunet adînc, tăceri elocvente, cuvinte caracteristice în vorbirea personajelor, dar mai cu seamă printr-un fel special al dialogului, care merită a fi descris. În general, dialogul într-o dramă este făcut dintr-o serie de replici care se genereză unele pe altele; un dialog se constituie dintr-o întrebare și un răspuns, din expresia unei dorințe și a împlinirii sau a refuzului ei, a unei porunci și a confirmării sau a opoziției față de ea, a unei constatări și a confirmării, corectării sau opunerii, fiecare din acestea fiind pronunțată de unul sau de altul dintre vorbitorii unui dialog cu doi sau mai mulți interlocutori. Numim un astfel de schimb de replici un dialog legat și-l deosebim de dialogul nelegat, cu o valoare atît de mare în crearea atmosferei dramelor lui Cehov. În dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independență unele față de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună a personajelor, așa cum o determină situarea lor socială de clasă ca și ideile, sentimentele, năzuințele lor unitare, atmosfera care le învăluie pe toate deopotrivă. Iată una dintre scenele dramei *Trei surori*. Intervențiile succesive în dialog ale personajelor sînt atît de puțin legate între ele încît locotenentul Tusenbach le spune la un moment dat: „Este greu, doamnelor și domnilor, să discute cineva cu dumneavoastră". În adevăr, în timpul aceleiași scene, Maşa rîde unei amintiri, Verșinin evocă vremea studiilor sale, Tusenbach făurește o teorie despre viitorul omenirii, Cebutîkin culege dintr-un ziar o informație despre Balzac, Fedotik vorbește despre creioanele colorate cumpărate de la un negustor în aceeași zi etc.

Dialogul nelegat în scena amintită dă astfel realitate și face prezentă starea de spirit comună tuturor personajelor participante la ea: dezafectarea lor socială într-o lume în care idealurile omului muriseră, dar se pregăteau să învie,

așa cum o anunță Olga surorilor ei, la sfîrșitul piesei, într-un mare reviriment al simțirii sale.

Progresele realismului în secolul al XIX-lea legase pe oameni de natură și societate cu mai multă putere decît în tot trecutul literaturii. În direcția acelorași progrese, Cehov ni-i arată trăind în același moment social, respirînd și degajînd aceeași atmosferă morală, evocată de marele scriitor cu mijloacele inteligenței celei mai pătrunzătoare și ale sensibilității celei mai vibrante.

1960

ADDENDA

„RÎDE PÎN' LA LACRIMI CLOPOȚELUL"

Am regăsit în noua ediție a traducerilor lui G. Lesnea din poeziile și poemele lui Esenin bucata neintitulată, în care versul „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul", de la sfîrșitul primei strofe, revine în refren la finele compunerii întregi. Există multe imagini, comparații și metafore cu răsunet adînc în bucățile lui Esenin, unul dintre cei mai mari poeți ai lumii moderne. Două traduceri succesive din opera lui poetică, acum vreun sfert de veac, a lui Zaharia Stancu și a lui G. Lesnea, au exercitat o înrîurire atît de adîncă asupra liricii noastre mai noi, încît cine o studiază pe aceasta din urmă regăsește mereu atitudini și procedee, acea spontaneitate a exprimării, acea ingenuitate boemă asociată cu cea mai înaltă temperatură a sentimentelor pe care nu te poți împiedica să le urmărești pînă la izvorul lor.

Împrejurările noastre din ultimul sfert de secol, pregătirea revoluției și desfășurarea ei după 1944, au creat terenul favorabil asimilării acestei influențe. După romanticii francezi — pentru generația de la 1848, și — după Baudelaire — pentru poeții urbani de după 1910, nu s-a exercitat poate o influență mai adîncă asupra poeziei noastre ca aceea pornită din lirica lui Esenin și, desigur, a lui Maiakovski.

Citesc și recitesc tălmăcirile muzicale ale lui G. Lesnea, încorporate atît de solid în graiul nostru, încît, dacă întîmpin cîteva obscurități, pe care sînt înclinat a le atribui tălmăcirii, nu aflu nicăieri stîngăcii sau forme nefirești de limbă. Versurile curg sprintene și cîntătoare și mă fac să

recompun, prin ele, imaginea unei ființe pline de omenie, de grație și de umor, căreia nu e posibil să nu-i dăruiești inima ta.

Dar revin la versul „Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul" și mă opresc mai îndelung asupra lui. Glasul clopoțeilor, al zurgălăilor a răsunat adeseori și pentru scriitorii români. Asemănarea peisajului, ca și a moravurilor, a impus adeseori poeților noștri, ca și lui Esenin, imaginea sonoră a clopoțeilor, pentru care sînt găsite cîteva determinări poetice, toate din aceeași categorie. Pentru V. Alecsandri, clinchetul zurgălăilor răsună „voios" : „În văzduh voios răsună clinchete de zurgălăi" (*Iarna*). Un scriitor de la sfîrșitul veacului trecut, N. Rădulescu-Niger, citat de Tiktin, reia aproximativ determinativul lui Alecsandri, dar îl desparte de verb și-l leagă de substantiv : „Ușoare, săniile zboară, cu sunet viu de zurgălăi". A. Vlahuță (în *România pitorească*) caracterizează sunetul zurgălăilor ca un „zuruit", ca un zgomot metalic a cărui însușire sensibilă provine numai din senzația cu care coexistă : „tropotul cailor : Valea... răsună toată de zuruitul zurgălăilor și de tropotul uscat al cailor". G. Topîrceanu (în *Noapte de iarnă*) se lipsește de orice altă determinare decît aceea care rezultă din situație, din ascultarea clinchetului clopoțeilor în singurătate : „Cîteodată stă s-asculte clopoțeii de la sănii". M. Sadoveanu, cu obișnuita lui acuitate senzorială, precizează mult impresia, introducînd un epitet verbal inedit : „mărunt" : „zurgălăii sună mărunt, împrăștiind în întinderi clinchete argintii". O senzație mai rar notată transcrie și Cezar Petrescu (în *Scrisorile unui răzeș*), atunci cînd, în legătură cu sunetul unui alt clopoțel, acela care vestește sfîrșitul unei ore de clasă, îl înregistrează ca pe o manifestare bruscă, neașteptată : „Sunase sfîrșitul orei, și brusca erupție a clopoțelului nichelat nu clintise nici un nerăbdător".

Deci, pentru scriitorii români, sunetul clopoțelului este *voios, viu ;* el reprezintă un zgomot metalic, atunci cînd ni se spune că e un *zuruit ;* izbucnește în mijlocul tăcerii, impresionează prin bruschețe, ca o *erupție ;* și, prin succesiunea sunetelor scurte care-l compun, pare *mărunt ;* după cum, prin claritatea armonioasă, pare a răsuna dintr-un izvor metalic ca argintul, pare *argintiu.*

Scriitorii români au notat, deci, în legătură cu sunetul clopoţeilor, impresii senzoriale, determinări poetice provenite din activitatea simţurilor.

Este necesară comparaţia cu toate exemplele spicuite aici pentru a înţelege felul şi valoarea imaginilor lui Esenin. Acesta acordă sunetului clopoţelului (un singular care dă atîta modestie acestui glas familiar) o adîncime, o viaţă morală. I-o acordă în două feluri succesive, care trebuie precizate. Poezia lui Esenin evocă o călătorie cu sania prin stepa înzăpezită. Călătoria de acum cheamă amintirea uneia mai vechi : un prilej pentru a constata dispariţia atîtor împrejurări din trecut, împreună cu întreaga tinereţe voioasă a cîntăreţului. În această succesiune de tablouri şi simţiri, metafora personificatoare a zurgălăului aninat de gîtul calului, a clopoţelului care „rîde pîn' la lacrimi" apare la început pentru a exprima animaţia goanei nebune prin stepă ; apare, apoi, la sfîrşit pentru a exprima ceva ca ironia crudă a soartei faţă de caracterul pieritor al împrejurărilor omeneşti. În această din urmă semnificaţie, cuvîntul „lacrimi" se apropie de sensul lui propriu. Deosebirea dintre cele două semnificaţii ale aceleiaşi metafore rezultă cu limpezime pentru cine compară între ele prima şi cea din urmă strofă a poeziei, din care reproduc numai versurile care ne interesează : I — „Peste stepă-n goană cu alai, / Rîde pîn' la lacrimi clopoţelul" ; II — „Fiindcă peste toate cîte-au fost, / Rîde pîn' la lacrimi clopoţelul".

Iată, deci, cum aceeaşi metaforă dobîndeşte înţelesuri diferite numai prin locul pe care-l ocupă într-o expunere lirică. Este ştiut că locul unui membru de frază într-o construcţie poate determina funcţiuni sintactice deosebite. Iată însă că şi locul unei imagini poate determina, într-o construcţie contextuală, semnificaţii deosebite.

Cred că stabilirea acestui fapt prezintă o anumită însemnătate pentru teoria literară şi pentru studiul măiestriei artistice. Metafora este definită, de obicei, ca produsul transferului unui cuvînt de la înţelesul lui propriu şi obişnuit la un altul, figurat, prin care cel dintîi creşte în puterea lui de a se impune imaginaţiei. În loc de a spune despre clopoţel că *sună*, poetul spune că *rîde :* transferul a fost operat. Dar *rîsul clopoţelului* semnifică, la rîndul lui, două situaţii morale deosebite în cele două strofe ale poeziei lui

Esenin : mai întîi el semnifică, după cum am văzut, animaţia goanei prin stepă ; apoi, ironia destinului. Metafora nu are, deci, un fond stabil şi unic, ci unul mobil, o multiplicitate de planuri capabile să se înlocuiască succesiv, într-o direcţie a adîncirii treptate.

Am înfăţişat această înţelegere dialectică a metaforei în cartea pe care i-am consacrat-o în anii din urmă. Revin, deci, asupra unei idei mai vechi, ilustrînd-o de data aceasta prin versul cu un răsunet atît de adînc, spicuit în versurile lui Esenin.

1961

„FAGURE DE MIERE"

„Văd poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere" — versul lui Eminescu din *Epigonii* stăruie în mintea tuturor. Dulceața limbii unui poet, ba chiar a unui idiom întreg, a fost observată adeseori și de multă vreme. Cine n-a întîmpinat măcar o dată în lecturile lui expresia „miere atică" prin care se caracterizează dulceața desfătătoare a graiului vechilor atenieni? Este greu de precizat izvorul prim al acestei expresii, dar marea ei răspîndire ne dă dreptul s-o considerăm drept un „loc comun" al literaturii.

În alte dăți, pentru a desemna aceeași însușire sau una asemănătoare, s-a recurs la alte comparații și metafore. În istoria literară există două figuri care au purtat numele și porecla „gură de aur": Dion Chrysostomos — retorul grec din primul secol al erei noastre — și Ioan Chrysostomos — patriarhul constantinopolitan din secolul al IV-lea, în care se lăuda, prin această poreclă, o anumită calitate suavă a scrisului sau splendoarea elocinței lor.

Alteori, s-a vorbit despre caracterul melodios, despre „muzicalitatea" unei limbi. Marele romanist Gustav Gröber, așa cum o aflăm dintr-o însemnare a unui elev al său, revenea adeseori, în cursurile sale, asupra ideii că muzicalitatea limbii franceze provine din înlăturarea consoanelor la sfîrșitul silabelor, cuvintelor și frazelor, sau — cînd aceste consoane există — prin legarea lor de cuvîntul următor: așa-numitele *liaisons*.

În fine, în alte rînduri, s-a vorbit numai de o „limbă frumoasă", înțelegîndu-se tot alte și alte însușiri ale graiului vorbit sau scris.

Cînd se poate vorbi, deci, de o limbă dulce ca mierea, strălucitoare ca aurul, melodioasă ca un cîntec sau frumoasă, fără alt epitet sau fără o comparație care să arate de ce fel de frumusețe este vorba? Problema este veche. A pus-o Aristoteles în *Retorica* lui (III, 2, 13), unde, citîndu-l pe retorul Lycimnius, precizează că frumusețea unui cuvînt rezidă în sunetele sau în înțelesul lui. Cuvintele nu sînt, deci, indiferente, cînd înțelesul lor este asemănător, deoarece există grade ale proprietății și ale virtuții lor de a evoca obiectele denumite de ele, apoi unele din ele sînt mai frumoase decît celelalte. Astfel, în cunoscuta metaforă aplicată aurorei, Aristoteles credea că e mai frumoasă expresia cu „degete de roze" (*rododáktylos*) decît „degete de purpură" (*phoinikodáktylos*), sau „degete roșii" (*erythrodáktylos*).

Problema frumuseții cuvintelor a rămas mereu vie în școala lui Aristoteles. Renumitul *Tratat despre sublim* (trad. rom. de C. Balmuș), atribuit unui Demetrios, a cărui personalitate istorică este controversată, rezervă un capitol întreg „cuvintelor frumoase". În general, Demetrios se menține la observațiile lui Aristoteles, transmise prin Teofrast, după care „cuvînt frumos e acela care desfătează auzul sau văzul, sau care se distinge prin ideea ce exprimă". Demetrios îmbogățește totuși vechiul fond de idei, distingînd, în afară de cuvintele „frumoase" pe acele „line" (cînd sînt alcătuite din mai multe vocale), pe acele „aspre" (cînd cuprind consoane care par a se izbi între ele), pe acele „emfatice" (caracterizate prin deschiderea vocalelor și prin lungimea silabelor), pe acele „bine alcătuite" (în care vocalele și consoanele se echilibrează).

Demetrios se mai ocupă și de eleganța generală a stilului, de fraza plăcută și grațioasă, aceea care este compusă din unități ritmice, întrebuințate cu discreție. Demetrios nu recomandă, dealtfel, totdeauna cuvintele și stilul frumos; îl interzice, de pildă, în comedie, căci, observă el (III, 165): „Sub podoaba expresiei, comicul piere, și în locul lui răsare un lucru straniu. Frumusețile de stil trebuie să aibă o anumită măsură, căci a da unor glume o formă literară prea îngrijită e totuna cu a găti o maimuță."

Poeticile și stilisticile moderne au reluat adeseori probleme asemănătoare cu acele ale anticilor. Cineva ar putea încerca să sistematizeze și, eventual, să îmbogățească întregul material modern de observații în legătură cu eufonia cuvintelor și a construcțiilor, răspîndite în atîtea din cercetările epocii mai noi sau ale zilelor noastre. Cred însă că, pentru conștiința artistică a timpului nostru, simpla îmbinare armonioasă de sunete, disociată de un conținut adevărat și adînc, este un joc steril, cu totul nerecomandabil. Reflecția modernă asupra „limbii frumoase" a ajuns adeseori la concluzii negative.

În această privință, îmi place să regăsesc o pagină dintr-o carte ceva mai veche, pe care o deschid adeseori, deoarece, cu toate că nu pot împărtăși concluziile ei cele mai generale, conține totuși observațiile despre limbă ale unui om cumpănit și foarte învățat. Este vorba despre cartea lui Fr. Mauthner, *Kritik der Sprache*, 1923, unde (în vol. I, p. 133 urm.) găsesc aceste considerații: „Ce este o limbă frumoasă? Desigur, nu simplul sunet plăcut al limbii. Pentru aceasta se pot folosi termeni deosebiți și mai buni, și, dealtfel, poate fi lăudată și limba frumoasă a unor texte străine, pe care le citim în traduceri. Lamartine și Anatole France sînt prețuiți pentru limba lor frumoasă și de germani, în timp ce francezii prețuiesc limba frumoasă a lui Schiller. Multă vreme am crezut, deci, că limba frumoasă nu înseamnă altceva decît bogăție de idei."

Analizînd însă mai departe în ce constă conținutul de idei al așa-numitei „limbi frumoase", Mauthner găsește că acesta este făcut, mai ales, din ideile circulante, din adevărurile convenite și care nu supără pe nimeni, poleială fără consistență a unor formulări comode. „Gîndurile noi și îndrăznețe, observă Mauthner, n-au alcătuit niciodată o limbă frumoasă. Niciodată n-a fost numită «frumoasă» limba încărcată de gîndire, epigramatică a lui Lessing. Nici bogăția de imagini a lui Shakespeare sau înțelepciunea lui Goethe nu sînt simțite astăzi ca «frumoase»... «limbă frumoasă» înseamnă o înlănțuire de idei generale, de gînduri uzate, de cugetări de a doua mînă."

Toate acestea îmi amintesc de poziția în fața limbii a unui scriitor de al nostru, care ajungea la aceeași atitudine față de așa-zisa „limbă frumoasă" și de „scrisul frumos",

dezvoltînd numai ideile lui, fără recursul la vreun izvor. Este vorba de vechiul și neuitatul prieten Camil Petrescu, care, în ale sale *Teze și antiteze*, a frînt mai multe săgeți împotriva „calofiliei", termen găsit de el pentru a desemna exprimarea împodobită, corectă și banală, în care nu deslușești gîndirea unui om original, limpede și luptător, cum era el însuși.

Sînt de acord cu toate aceste concluzii. „Limba frumoasă", simpla „limbă frumoasă" nu-mi ajunge. Dar, gîndindu-mă bine și întrebînd toate nevoile mele, îmi zic că nici nu mă pot lipsi de ea, cel puțin într-unele din accepțiunile notate aici. Cer scrisului literar un înțeles bogat, dar și imagini care să mi-l apropie viu de fantezie, înlănțuiri de cuvinte și construcții mîngîioase pentru urechea și celelalte simțuri ale mele. Nu mă pot lipsi de „fagurul de miere" al lui Eminescu. Căci scrisul literar este chemat să comunice un conținut important de idei, cu rol hotărîtor în epoca lui ; dar, pentru a răspunde bine acestei chemări, trebuie să-l cucerească pe cititor în toate felurile, să pună în mișcare toate resorturile sensibilității omului. Am devenit adeptul lui Eminescu, de cînd mi-a sunat cîntecul lui : „De ce taci cînd fermecată / Inima spre tine-ntorn ? / Mai suna-vei, dulce corn, / Pentru mine vreodată ?"

Deschid mereu cartea lui Arghezi, de cînd într-o zi a toamnei, tinerețea a ascultat odată : „Niciodată toamna nu fu mai frumoasă / Sufletului nostru bucuros de moarte. / Palid așternut e șesul cu mătasă. / Norilor copacii le urzesc brocarte."

Calitatea cuvintelor, puterea lor evocatoare, intonația melodioasă la care mă obligă înlănțuirea lor, armonia construcțiilor nu-mi pot fi indiferente. Ele nu pot fi indiferente nici poetului, care, exprimînd o idee, dorește neapărat s-o impună prin magia artei lui.

1963

NOTE

Buc., Editura contimporană, 1941.

Este lucrarea lui T. Vianu cel mai mult comentată. Notăm aici numai cronicile cele mai importante.

Victor Iancu îi consacră un lung articol în *Transilvania*, Sibiu, 1942, nr. 2—3, februarie-martie, p. 199—209. După ce remarcă activitatea sa de critic literar, mult mai importantă decît o credea E. Lovinescu, V. Iancu spune: „Discuția pe care a stîrnit-o calitatea de critic literar a d-lui Tudor Vianu se datorește negreșit unei modificări de concepții, pe care a adus-o tocmai d-sa, drept semn al procesului nostru de maturizare literară. Dacă prin critică se înțelege activitate de recenzor și îndrumător, atunci desigur d-l Vianu cu anevoie se poate socoti critic literar. Cele cîteva recenzii și cronici publicate pe vremuri la subsolul ziarului *Cuvîntul* sau în *Gîndirea* nu sînt de natură a-l consacra ca atare. Sîntem și noi de părerea d-lui Lovinescu, socotind că d-sa, din motive temperamentale, se refuză unei asemenea activități. Interven[ț]ionismul și spiritul polemic, care aparține naturii criticului militant, cu anevoie se împacă cu temperamentul și atitudinea unui om de știință. Or, cu toată formația sa umanistă și în ciuda evidentului său talent literar, d. Vianu este și rămîne înainte de toate un om de știință, un spirit închinat studiului. Misiunea care revine însă unui cercetător literar nici pe departe nu se confundă cu rolul acelui istoric demodat pentru care contactul cu faptul viu al artei nu se mai păstrează decît prin

mijlocirea aridă a documentului cultural. Dimpotrivă, există o critică literară izvorîtă dintr-o sensibilitate artistică cel puțin atît de intensă ca și aceea a recenzentului, dar care nu coboară pe arena luptelor cotidiane pentru a arunca din belșug săgețile și a împărți cu zgîrcenie cuvintele de laudă sau de îmbărbătare. Cultura românească de pînă la războiul mondial nu s-a găsit încă în acel stadiu al dezvoltării care să-i fi îngăduit constituirea criticei de studiu. Dacă cercetăm însă situația literaturilor majore, ne încredințăm lesne că de-abia această fază anunță procesul de maturizare a unei culturi. În literatura franceză, ca și dealtfel în cea germană, preocuparea mai serioasă a criticei începe de-abia dincolo de rolul cronicarului recenzent, păstrîndu-și dealtfel și acesta întreaga sa însemnătate. Împrejurarea aceasta a dus în Germania la concluzii interesante, schimbînd însăși denumirea preocupării. În adevăr, criticei literare a culturilor meridionale îi corespunde aici, ceea ce se înțelege prin știință literară (Literaturwissenschaft). Pînă și preocuparea unui cerc de esteți, cum a fost acela grupat în jurul poetului Stefan George, nu s-a numit de Germania critică literară, ci *știință literară*. În acest spirit socotim că se încadrează și cea mai recentă carte a d-lui Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, care este opera unui critic literar, dublat de un estetician. Justa ei înțelegere necesită, firește, o seamă de precizări.

[...] Ceea ce se urmărește aici sînt tocmai procedeele de stil, care se duc în miezul unor vechi discuții stilistice, pe care autorul izbutește să le încadreze în ambianța modernă a problemelor. Din acest motiv noi avem convingerea că această carte alcătuiește o lucrare de stilistică aplicată, în care se încearcă studierea psihologică a artiștilor cu ajutorul identificării formelor stilistice, urmărindu-se concomitent și evoluția, ba chiar progresul literar manifestat în îmbogățirea, rafinarea și perfecționarea mijloacelor stilistice. Izvorul principal al interesului stilistic manifestat de autor trebuie căutat deci în preocupările sale psihologice. Mărturisirea ne-o face singur, susținînd, privitor la importanța figurilor de stil, că «nu este totuna dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratic sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită,

o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare.»"

După mai multe citate, V. Iancu definește un „al doilea caracter al cercetării întreprinse în *Arta prozatorilor români:* urmărirea progresului înfăptuit de evoluția prozei literare românești de la începuturile ei pînă azi. Autorul consemnează cu multă vigilență apariția diverselor procedee stilistice, urmărindu-le de-a lungul procesului lor de perfecționare. La fiecare scriitor vom întîlni subliniat ceea ce aduce el nou față de tehnica moștenită, precum și «punctul cel mai înaintat» al artei sale. Din acest motiv, fără să fie o lucrare de istorie, cum singur o spune, are în vedere și înlănțuirea istorică a acestui proces"...

„Departe de a-i aduce din acest motiv vreun reproș autorului, noi socotim, dimpotrivă, că unul din meritele remarcabile ale cărții d-lui Vianu constituie tocmai împrejurarea de a nu fi ales drept criteriu de grupare curentele stilistice ale veacului al XIX-lea din literaturile Apusului. Este adevărat că între scriitorii «Junimii» există, sub acest raport, deosebiri esențiale. Astfel, fără îndoială, Titu Maiorescu este un clasicist, pe cînd Eminescu reprezintă în gradul cel mai înalt romantismul, în contrast cu prietenul său Creangă, atît de realist, asemenea lui Slavici, care, la rîndul lor, prin tematica rurală, se deosebesc de spiritul de periferie al umorului caragialesc. Totuși între scriitorii aceștia a existat, în viață, o colaborare reală și reunirea lor în același grup nu se datorește numai fenomenului istoric, ci și unei preocupări literare autohtone. Atașamentul la unul din curentele stilistice ale literaturii apusene constituie pentru dînșii, din punct de vedere literar, cel mult o chestiune de temperament, în timp ce comunitatea preocupării era asigurată de anumite teme românești de stilistică, în mijlocul cărora tinde să pătrundă *Arta prozatorilor români.*" În continuare sînt prezentate succesiv capitolele cărții și metoda sa, definită în *Dubla intenție a limbajului.*

Dimpotrivă, C. D. Papastate, în *Ramuri,* 1942, nr. 3, martie, p. 76—79, insistă asupra perspectivei de estetician (nu de critic literar!) în care este scrisă *Arta prozatorilor*

români. Este remarcată apoi atitudinea antiimpresionistă a cărții: „Izvorîtă din nevoia de exactitate, scopul ei esențial fiind cunoștința, lucrarea d-lui Vianu înlătură concepția criticii devenită artă grefată pe o altă lucrare da artă și se oprește la critica științifică, căutînd să capteze individualitatea scriitorilor, ținînd în același timp seama însă că dezvoltarea prozei românești îi apare ca un proces unitar".

Perpessicius, în *Acțiunea,* an. II, nr. 366, 21 nov. 1941, p. 1—2, remarcă și el filiația estetică a lucrărilor de stilistică ale lui T. Vianu: „Ultima lucrare a d-lui Tudor Vianu, tînărul și prestigiosul dascăl de Universitate, a cărui știință, dublată de farmec, acordă o noblețe particulară peisagiului culturii noastre contemporane, aparține ciclului aceluia din lucrările sale pe care l-am putea numi al aplicațiilor. Al aplicației teoriilor d-sale estetice. Căci, deși înzestrat cu un temperament emotiv și cu bine conturate înclinări artistice, așa cum nu numai debutul d-sale literar lăsa să se întrevadă, d. Tudor Vianu a optat pentru știința frumosului artistic, pe care o slujește de aproape două decenii, fie în lucrări de specialitate, fie în prelegeri universitare [...] Familiarii *Esteticei* d-lui Tudor Vianu cunosc prea bine toate acele secțiuni în care autorul tratatului de astăzi dezvoltă problemele și distincțiunile, teoriile și exemplele cîte se referă la stil sau la însușirile structurii artistice și îndeosebi la «puterea expresivă» a artistului. *Arta prozatorilor români* purcede tocmai de la această putere expresivă a scriitorilor, în analiza căreia d-sa aduce nu numai un foarte ascuțit spirit de investigație și disociere, dar chiar un susținut și minuțios stadiu al procedeelor de artă și al valorilor de stil."

În continuare Perpessicius discută, singurul dealtfel dintre recenzenții săi, polemica, formulată sau nu, pe care o critică stilistică o reprezintă în raport cu critica tradițională: „Istoria literară — scrie d. Tudor Vianu — «așa cum s-a constituit (ea) prin marile lucrări ale veacului trecut» n-a prețuit mai niciodată procedeele de artă și valorile artistice, pe care cel mai mult și, în rare cazuri, abia dacă le-a «indicat», necum să fi pătruns în studiul și valorificarea lor. Studiul motivelor și filiației lor, excesul

de date biografice și «explicarea operei prin elemențele biografiei», iată cu ce s-a ocupat istoria literară și, fără îndoială că d. Tudor Vianu are dreptate. Mai ales cîtă vreme nu s-ar gîndi să generalizeze, pentru că, evident, nu metodic și neurmărind cu exclusivitate jocul, de lumini arzînd pe comori, al valorilor expresive, totuși istoria literară a celui dintîi dintre istoricii noștri literari, am numit pe Nicolae Iorga, nu s-a dat în lături de la atari operațiuni stilistice. Și mă gîndesc, înainte de toate, la cîteva din capitolele ce se întîlnesc și în *Arta prozatorilor români* și în care mai mult de o observațiune datează de la *Istoria literaturii veacului al XIX-lea*, precum e, de pildă, semnalarea însușirilor descriptive la Nicolae Filimon sau Alexandru Odobescu, virtutea portretistică etc., sau punerea în valoare a bogățiilor lexicale, la un autor sau altul. [...]

Fără să tăgăduiască anume reușite ale felului acesta de critică, d-sa le declară totuși «subalterne și dispensabile» (e vorba de opere critice de la sfîrșitul veacului trecut), ceea ce îl conduce, în cele din urmă, să vorbească de o adevărată «demisiune a criticei» pentru cazul cînd nu s-ar converti și nu s-ar decide să apuce pe calea științei și întru aceasta ni se pare că d. Tudor Vianu s-ar putea să păcătuiască din dorința de a face binele. Nu cred că oricine-i convertibil și nici că se cuvine să ne prăpădim timpul în predici pentru oricine. Critica aceea neștiințifică, impresionistă, temperamentală și necodificată, care și-a împlinit rostul cu prisosință, presupunînd că întreținerea unui foc sacru de vetre celebre nu este un rost de disprețuit, nu va putea niciodată să fie altceva decît i-a fost menit din ceruri. Și apoi nu e de ajuns să preconizăm o anume critică științifică — totul este să o vedem și aplicată. Științifică a fost și critica d-lui Mihail Dragomirescu — a fost însă de ajuns să intre pe mîna unor ucenici mai puțin dibaci pentru ca să ajungă de nerecunoscut. Să nu disprețuim vocația și asprele ei legi."

Publicăm aceste obiecții *in extenso*, pentru că, venite de la un critic tradițional de talia lui Perpessicius, ele reprezintă, excelent formulate, rezervele permanente ale criticii literare românești față de teoria și practica stilisticii lui Vianu. Textele mai brutale citate cu alt prilej

nu sînt, de fapt, decît forme degradate, simpliste, ale aceloraşi rezerve.

În *Viaţa*, an. I, nr. 216, din 3 nov. 1941, p. 2, Şerban Cioculescu, dimpotrivă, aplaudă „lovitura" pe care lucrarea lui T. Vianu a dat-o metodelor „universitare". „În definitiv, hidra didactică a fost de rîndul acesta răpusă pe însuşi tărîmul ei, ceea ce constituie un rar merit. Într-adevăr, a analiza procedeele de stil ale unui număr impozant de scriitori (60!), fără a se mărgini la atîta, îndeplinind, dimpotrivă, o lucrare, după cum se va vedea, mult mai cuprinzătoare, e o netăgăduită lovitură adusă inerţiei metodelor universitare.

Esteticianul din d. Tudor Vianu a ştiut să se manifesteze autonom faţă de metodele normative ale disciplinei sale, adaptîndu-se cu suplеţe tuturor stilurilor şi realităţilor istorice determinate. Prin alte cuvinte, simţul relativismului, care e semnul distinctiv al istoricului, i-a inspirat punerea justă în valoare a elementelor de diferenţiere, produse cronologic. E într-însul, aşadar, un istoric literar în sensul rar al cuvîntului, destoinic să surprindă în evoluţia scrisului nostru treptata ivire şi dezvoltare a fenomenelor stilistice. Ce înţelegem prin «sensul rar al cuvîntului» cu aplicare la istoria literară? Oricît ne-am strădui, n-am găsi printre cercetătorii respectivi, de la noi, o suficientă pregătire estetică pentru valorificarea faptului artistic independent de biografie şi de clasificarea obişnuită a curentelor literare. În cercetarea istorică întreprinsă, d. Tudor Vianu a scos în lumină, cel dintîi, prioritatea fiecărui element estetic nou, ca într-o adevărată istorie estetică a prozei noastre. Dacă asemenea lucrări există în alte ţări, ca în Germania, poate, adică în climatul prin excelenţă al esteticei generale, ca şi al celei aplicate, unde şi metodele istoriciste au atins maturitatea, stadiul lor a rămas la noi rudimentar. Acestei aptitudini se adaugă însuşirea esenţială a criticului, anume obiectivitatea impersonală, acea facultate de înfrînare a gustului intim, singura aptă să purceadă rodnic la punerea în valoare a cuceririlor stilistice, datorite fiecărui uvrier, cît de modest, din filiera prozatorilor noştri. Nedublat de filolog, adică de un fin cunoscător al valorilor lexicale, criticul sau esteticianul ar fi incomplet; după cum, lip-

sit de sensibilitatea gramaticianului, cel mai rafinat estet nu și-ar putea limpezi reacțiunile de simpatie sau de repugnanță față de anumiți tropi. Printr-o norocoasă sinteză, d. Tudor Vianu întrunește calitățile esențiale ale esteticianului, ale istoricului, ale criticului, ale filologului și ale gramaticianului (vezi anume studiile din «apendice», strînse laolaltă sub titlul «contribuții la stilistica verbului»). Cu o asemenea structură complexă, sau, mai bine-zis, completă, autorul lucrării *Arta prozatorilor români*, prevăzut dealtfel și cu calități personale de scriitor, întemeiază o metodă fecundă în rezultate.

Și fiindcă am întrebuințat, cu privire la alcătuirea intelectuală autorului, cuvîntul «structură»", ne vom mărturisi temeiul principal de prețuire. Cercetarea, oricît de ramificată, în domeniile esteticei, criticei, istoriografiei literare, filologiei și gramaticei, s-ar vădi pînă la urmă nesatisfăcătoare, dacă n-ar raporta totul la legile intime ale structurii fiecărui scriitor. Interes psihologic, exclamavor poate aparținenții cîte uneia din disciplinele pomenite! Ce poate aduce psihologismul în luminarea fenomenului estetic? Nu sîntem de această părere. Procedeele stilistice, analizate izolat, în mecanismul lor, sînt fenomene artificiale, fără semnificație vitală. Raportate la structura individuală a scriitorului, ele se învestesc cu caracter organic, singurul într-adevăr revelator. În măsura în care corespund unui fel de a fi unic, necesar, am spune aproape fatal, unei modalități sufletești proprii și ireversibile, coordonatele stilistice se integrează desăvîrșit autorului lor. Fără a-și fi teoretizat explicația structuralistă, d. Tudor Vianu își subordonează fiecare din analizele sale, consacrate cîte unui prozator, viziunii instructive a alcătuirii scriitoricești."

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMÂNI

Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu

Apărut în *Revista Fundațiilor regale*, an. VII, nr. 7, iulie 1940, p. 75—80. Republicat în *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 443—449.

Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului

Apărut în *Limba română*, an. II (1953), nr. 1, p. 31—44. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 65—86.

Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu

Apărut în *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, Buc., 1956, vol. I, p. 113—136. Republicat în *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957, p. 166—208.

Întregul număr al revistei, articolul lui Vianu inclusiv, a fost comentat de Al. Graur în *Viața românească*, nr. 4, 1958, p. 209—214.

Pseudo-imperativul la Eminescu

Apărut în limba franceză în *Bulletin linguistique*, Copenhaga — București, 15 (1947), p. 55—58.

Epitetul eminescian

Apărut în *Studii și cercetări lingvistice*, an. V, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1954, p. 165—199. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 11—64.

Dicționarul eminescian

Apărut în *Gazeta literară*, 4 aprilie 1957, p. 1, 4. Republicat în *Jurnal*, 1961, p 180—185.

Expresia negației în poezia lui Eminescu

Apărut în *Limba română*, an. VII (1958), nr. 6, p. 29—39.

Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian

Apărut în *Limba română*, an. VIII (1959), nr. 3, p. 25—33.

Articolul a apărut într-o vreme cînd numeroşi cercetători tineri erau atraşi de metodele lui Guiraud. În ciuda caracterului teoretic al primei părţi, articolul este orientat spre opera lui Eminescu, de aceea îl publicăm aici.

Dicţionarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu

Apărut în *Limba română*, an. X (1961), nr. 4, p. 297—298. Dicţionarul a apărut la Editura Academiei, în 1968, sub redacţia lui T. Vianu. Fragmente din articolul acesta şi din *Dicţionarul eminescian* au fost reunite postmortem în prefaţă. Colaboratori au fost Ş. Cioculescu, Vl. Streinu, I. Gheţie, Gh. Bulgăr, Flora Şuteu şi alţii.

Expresia juvenilului la Eminescu

Apărut în *Limba română*, an. XIII (1964), nr. 1, p. 13—19.

Caragiale şi limba realismului critic

Apărut în *Cum vorbim*, an. IV, nr. 1, ianuarie 1952, p. 5—8.

Aspecte ale limbii şi stilului lui I. L. Caragiale

Apărut în *Studii şi conferinţe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, Buc., 1953, p. 154—174. Republicat în *Probleme de stil şi artă literară*, 1955, p. 87—114.

Stil verbal la St. O. Iosif

Apărut în *Revista Fundaţiilor regale*, an. XI, nr. 9, septembrie 1944, p. 624—628. Republicat în volumul *Figuri şi forme literare*, Buc., 1946, p. 145—150.

Cîteva observaţii despre limba şi arta literară a lui Mihail Sadoveanu

Apărut în *Limba română*, an. IV, nr. 5, septembrie-octombrie 1955, p. 10—16. Republicat în volumul co-

lectiv *De la Varlaam la Sadoveanu*, Buc., 1958, p. 451—461.

Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi

Apărut în *Limba română*, an. XII, nr. 4, iulie-august 1963, p. 347—351.

Alegorism [V. Voiculescu]

Apărut în *Figuri și forme literare*, 1946, p. 134—144.

Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza

Apărut în *Limba română*, an. III, nr. 2, martie-aprilie 1954, p. 18—27. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, 115—128.

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

Arta lui Rabelais

Apărut în *Limba română*, an. II, nr. 3, mai-iunie 1953, p. 36—48. Republicat în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 129—146.

Arta lui Hugo

Apărut în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 147—157.

Despre construcția „Annei Karenina" de Tolstoi

Apărut în *Probleme de stil și artă literară*, 1955, p. 158—163.

Cum o parte din articolele menționate s-au publicat în volumul *Probleme de stil și artă literară*, semnalez aici

cronica apărută în *Steaua*, 6 (1955), nr. 7, an. VI, p. 55—65, la întreg volumul, sub semnătura lui L. Onu. Întrucît interesul recenzentului merge mai ales către articolele teoretice, v. notele noastre din volumul al IV-lea.

Arta poetică a lui Cehov

Apărut în *Gazeta literară*, an. VII, nr. 5, 28 ianuarie 1960, p. 1. Republicat în *Jurnal*, 1961, p. 226—230.

ADDENDA

„Rîde pîn' la lacrimi clopoțelul"

Publicat în *Jurnal*, 1961, p. 231—234.

„Fagure de miere"

Apărut în *Gazeta literară*, 28 februarie 1963.

După el, la aceeași rubrică, B. Cazacu (14 martie 1963) explică o serie de termeni curenți, contestați de M. Novicov (25 aprilie 1963).

În încheiere, menționăm un studiu mai mare despre stilistica lui T. Vianu, intitulat *Critica stilistică și antinomiile ei* de N. Tertulian *(Viața românească*, X, 1957, nr. 3, p. 180—190).

POSTFAȚĂ

CONCEPȚIA STILISTICĂ A LUI TUDOR VIANU

„Prezența iraționalismului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui) nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adîncime nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atîta cît putem." Aceste rînduri din prefața la *Arta prozatorilor români* (1941) înseamnă mai mult decît o justificare teoretică a metodei utilizate în volum, ele reprezintă o atitudine permanentă a lui Tudor Vianu în viață și în cultură. În oricare din domeniile artei și științei umane pe care le-a abordat, poetul, istoricul literar, esteticianul, moralistul, stilisticianul, comparatistul, profesorul Tudor Vianu s-a menținut pe aceleași poziții ale umanismului secular, de sorginte și dimensiune clasică, pentru care lumea reprezintă un mister reductibil, un material organizabil și organizat de spiritul uman, de rațiunea lui iubitoare de ordine și echilibru. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a fost expresia unei structuri interioare, modelate în jurul unor valori umane certe, dar, mai ales, în jurul convingerii fundamentale că, în lupta împotriva a tot ce le amenință, omul trebuie să se învingă mai întîi pe sine, nu ignorînd, ci privind în față, lucid, iraționalul din sine și din lume, stăpînindu-l printr-o voință esențială de frumusețe, adevăr și armonie. Clasicismul de atitudine al lui Tudor Vianu a însemnat mai întîi o permanentă luptă cu sine, cu ecouri adesea patetice în poeme ori fragmente de jurnal, și, în conse-

cință, o opțiune în cultură și un principiu activ, *director*, în cercetarea științifică. Or, stilistica mi se pare a fi, între toate domeniile cercetării practicate de Tudor Vianu, acela care denotă cel mai acut nevoia de disciplină, de rigoare, de obiectivare a savantului, dornic să supună fluiditatea neliniștitoare a realului rațiunii clasificatoare și comprehensive, exacte și lucide, aproape impersonale în mișcarea ei. „Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate care neliniștește uneori conștiința criticilor literari", afirmă Tudor Vianu, în aceeași prefață. Stilistica a însemnat integrarea criticii literare curente în cîmpul de forță al atitudinii sale filozofice permanente.

Dar interesul pentru stilistică s-a produs și a fost determinat și de altă latură a personalității sale, anume, observarea oamenilor în activitatea lor cotidiană și evaluarea lor morală.

Autorul *Jurnalului* și al *Dicționarului de maxime comentat* a fost un *moralist*, în concepția din nou clasică a cuvîntului, adică în sensul moraliștilor antici și al clasicismului francez, pentru care omul era o entitate psihică și morală *unitară*, chiar dacă instabilă, putînd fi înțeleasă, comentată, comparată și clasată în niște categorii umane mai largi, în *tipuri*. Moralistul clasic nu este preocupat de individualitatea insondabilă a unui om, ori de abisul de netrecut care-l desparte de acesta, ci de evaluarea lui tipologică, de reducerea la invariante, prin mișcarea gîndirii de la particular la general. Această atitudine, pe care o vom regăsi în chiar *stilul* argumentării lui Tudor Vianu, o semnalez deocamdată într-un articol pe care-l consider fundamental pentru înțelegerea personalității lui, *Atitudinea stilistică*, prea puțin discutat pînă acum, din păcate, de comentatori. Înțelegem că simpla comunicare cu un om i se înfățișa lui Tudor Vianu ca un moment de viață complex, nu numai un schimb de informații verbale ci o confruntare a două *lumi*, reprezentînd experiența de viață și de cultură, gîndirea și procesele sufletești, adesea obscure, ale interlocutorilor.

„Pentru caracterizarea atitudinii stilistice trebuie spus că aceasta constă într-un anumit fel al atenției, repartizată între text și subtext." În mod normal, „atenția ci-

titorului sau ascultătorului se repartizează simultan între text și subtext", el înregistrînd anumite intenții neexplicite ale vorbitorului (T. Vianu oferă aici exemple din experiența lui personală, ca și din textele lui Proust, Dostoievski etc.). Există însă și o „orientare succesivă a atenției către text și subtext", prin care un specialist ar putea sistematiza științific toate aceste note implicate în subtextul conversațiilor și scrierilor. S-ar naște atunci o nouă știință, de mare suprafață umană: „O stilistică generală, ca studiul subtextelor în toate manifestările vorbirii, ar fi poate singurul caz în care alte științe ar avea de profitat de la metodele și conceptele elaborate în cercetarea literaturii și limbii". Această intuire a totalului, a întregului în oricare punct al lui, a trecutului în prezent, este caracteristică mai multor curente din filozofia și literatura veacului nostru, de la Bergson la fenomenologii germani, de la Proust și Joyce la Nathalie Sarraute (cf. teoria „subconversației" din *L'âge du soupçon*). Pasiunea pentru concretul-cristal, ce oglindește întregul univers, a dat roade în psihologia, estetica și stilistica germană (K. Vossler, L. Spitzer, O. Walzel), exact în anii de formație a tînărului Tudor Vianu. De aceea, configurarea unei atitudini stilistice, la acesta, se datorește atît predispozițiilor sale de moralist, cît și unei orientări mai generale în cultura epocii interbelice.[1]

Dacă aceste două atitudini, a filozofului de formație clasică și a moralistului, explică, după părerea mea, *de ce* l-a atras stilistica de timpuriu pe Tudor Vianu, modalitatea *concretă* a cercetărilor poate fi definită numai situîndu-le pe acestea în contextul evoluției europene, și mai ales românești, a disciplinei. Dealtfel, în ciuda unei identități cu sine, definitorii pentru întreaga activitate științifică a lui T. Vianu și proprie în genere unui spirit clasic, se poate constata o anumită evoluție în timp a concepției lui stilistice.

În *Cercetarea limbii literare și a stilului în perioada 1944—1959*, T. Vianu explică el însuși întîrzierea apa-

[1] Aceste preocupări iau astăzi forma studierii logice și lingvistice a *presupozițiilor* și a *intențiilor* oricărui enunț.

riției stilisticii, ca ramură a lingvisticii, prin dominarea acesteia, la sfîrșitul veacului trecut, de către neogramatici, interesați de legile dezvoltării istorice a limbii, nu de variațiile ei expresive (abia F. de Saussure avea să accentueze necesitatea de a studia sincronia, sistemul de la un moment dat al limbii). Această orientare mondială a lingvisticii se însoțea, la noi în țară, de comandamentul patriotic al cunoașterii limbii române vechi și a editării principalelor texte (Laurian, Kogălniceanu, Hasdeu).

Reacția generală în lingvistică împotriva neogramaticii determina, la începutul veacului nostru, și concentrarea atenției către faptele de limbă individuale, către *abaterile de la normă*, cauzate fie de incultura vorbitorului, fie de dorința lui de a inova, fie, mai ales, de intenția de-a accentua în mod special o anumită parte a comunicării. Dar ultimul aspect privește capacitatea de *expresie* a unei comunicări verbale și se bazează evident pe unele posibilități latente ale limbii comune, pentru că altfel, depășind adică limitele acestora, vorbitorul ar risca să nu mai fie înțeles de ascultător. Se descoperă și se analizează un sector nou și nelimitat al limbii, într-o disciplină lingvistică nouă, *stilistica (limbii comune)*. Ch. Bally (ca și Marouzeau) o definește astfel: „Stilistica studiază faptele de expresie ale limbii, organizate din punctul de vedere al conținutului lor afectiv, adică acele fapte care exprimă influența sensibilității asupra modului de a vorbi și influența limbajului asupra sensibilității".[1]

Conceptul de *stil* însă are o existență mai veche, aplicîndu-se asupra oricăror manifestări umane, pentru a le defini originalitatea, caracterul distinctiv. În literatură, pe urmele lui Aristotel, care distinsese stilul „comun", bazat, pe „cuvinte obștești", de stilul „nobil", bazat pe cuvinte mai rare, provincialisme, metafore *(Poetica*, XXII, 1—23, cf. trad. rom., București, 1940, p. 72, a lui D. Pippidi), estetica clasică dezvoltă o retorică și o poetică normativă, utilizînd categorii foarte largi (stilul sublim etc.), care puteau fi realizate de scriitori numai prin respectarea strictă a regulilor (cf. Boileau, *Arta poetică).*

[1] *Traité de stylistique française*, ed. a II-a, Paris, 1951, vol. I, p. 16.

Romantismul și celelalte doctrine literare ale secolului al XIX-lea, eliberînd creația de dogmele teoretice, au modificat, implicit, conținutul categoriilor stilistice, mutînd atenția de la principii generale la realizarea lor concretă și individuală, pe urmele celebrului aforism al lui Buffon, *Le style c'est l'homme même*. Iată deci că, la începutul veacului nostru, evoluția lingvisticii și evoluția conceptului de stil ajung în același punct, ceea ce face posibilă joncțiunea lor, respectiv cercetarea stilului prin mijloace lingvistice, fapt niciodată realizat pînă atunci.

În România, după vechile manuale de retorică și două încercări fără prea mare importanță ale lui P. P. Negulescu *(Psihologia stilului,* 1896) și Ed. Gruber *(Stil și gîndire,* 1888), Petre Haneș este primul care se ocupă de stilistica limbii române *(Dezvoltarea limbii literare române,* 1904), de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea pînă la marii clasici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, urmărind (destul de vag) diferite particularități gramaticale și lexicale, în funcție de principalele momente literare ale perioadei. Adevăratul creator al disciplinei rămîne Ov. Densusianu prin cursul său *Evoluția estetică a limbii române* (1929—1931), unde stabilește o ecuație pe care o va relua Vianu, anume aceea că stilistica este o disciplină lingvistică cu implicații estetice, și urmărește apoi, cu sensibilitate și rigoare științifică, fonetica, morfologia, sintaxa și lexicul limbii române, din punctul de vedere al valorilor artistice. Observații stilistice individuale vom întîlni și în *Literatura modernă,* 1920—1921, fiind utilizate, pentru prima oară în România, tocmai ca argumente pentru definirea istorico-literară a scriitorilor, fapt remarcat adesea, ca un adevărat început de drum, și de către T. Vianu. G. Ibrăileanu, în cursul său de estetică literară (1925—1926), consacră capitole speciale figurilor de stil și versificației și le urmărește prima oară sistematic în opera unui singur poet *(Pe lîngă plopii fără soț,* 1920, *Eminescu. Note asupra versului,* 1929). Într-o carte cu totul discutabilă, Caracostea studiază *Expresivitatea limbii române* (1942), urmărind virtualitățile expresive ale sunetelor și cuvintelor, cu eroarea fundamentală de a le rupe de funcția lor în context. Mai rodnică, pentru lec-

tură, a rămas altă carte, *Arta cuvîntului la Eminescu* (1938). Un mare lingvist, Sextil Pușcariu, intercalează în *Limba română* (1940) profilul muzical al *Rugăciunii* lui M. Eminescu. *Stilistica limbii române* (1944, curs universitar, 1939—1940) a lui Iorgu Iordan rămîne însă clasică în materie, înfățișînd sistematic toate valorile expresive ale limbii, în funcție de diferite situații posibile. Cît privește studiile despre stilul individual al scriitorilor, ele au fost destul de puține, de la Anghel Demetrescu *(Inovațiile lui Eminescu ca versificator)*, la Dragoș Protopopescu *(Stilul lui D. Cantemir,* 1915) și la I. Iordan *(Limba lui Eminescu, Revista Fundațiilor,* 1940, nr. 5 ; conf. și alte lucrări mai recente).

Pe de altă parte însă conceptul de *stil* cunoaște o carieră strălucită mai ales în estetica germană, după primul război mondial. Dezvoltarea filozofiei culturii, în această perioadă, crearea marilor sinteze ale lui Wölfflin, Spengler și alții utilizează stilul în sensul definirii elementelor caracteristice unei epoci, unui curent, unei culturi, în ansamblul ei, și chiar ale unei națiuni, în evoluția ei istorică, politică și culturală. Prin găsirea unui numitor comun al tuturor manifestărilor spirituale ale unei epoci sau națiuni, se intuiesc resorturile imuabile ale subconștientului, la indivizi sau popoare. Pornit de la acești teoreticieni, Lucian Blaga dezvoltă o construcție liric filozofică *(Filozofia stilului,* 1924 ; *Orizont și stil,* 1936 ; *Spațiul mioritic,* 1936 ; *Geneza metaforei și sensul culturii,* 1937 ; ultimele trei alcătuiesc *Trilogia culturii,* 1944), susținînd că *matricea stilistică* a poporului român, categoria cea mai generală care guvernează comportarea românilor în istorie, civilizație și cultură, s-ar configura prin acțiunea acestor factori : orizont spațial, accent axiologic, sensul mișcării (la noi, catabazic, de retragere din lume) și năzuința formativă.

O a treia accepțiune a conceptului de *stil* se datorește unui alt tip de aliaj între lingvistică, istorie literară și estetică, al germanilor Vossler și (mai ales) Spitzer, urmați de o întreagă școală stilistică, influentă și astăzi, a lui Auerbach, Dámaso Alonso, Hatzfeld și mulți alții. Spitzer este preocupat de stilul autorilor, ca și de stilul

unor epoci, plecînd însă nu de la construcții apriorice, vaste categorii ale subconștientului, precum teoreticienii orientării anterioare, ci de la realizarea mai sigură a unor construcții verbale recurente în opera respectivilor scriitori, studiați cu mijloacele riguroase ale lingvisticii. Spitzer se situează astfel la mijloc, între atitudinea lui Bally și a unui Wölfflin, opunîndu-se amîndurora, dar și prezentînd similitudini cu ambii. De Bally, Spitzer se apropie prin utilizarea categoriilor lingvistice, ca o „rețea" în care să prindă intențiile expresive ale scriitorului, și chiar prin înțelegerea stilului ca variantă expresivă a limbii comune, dar se deosebește prin lipsa de interes pentru stilistica generală a limbii comune, prin reducerea efortului la unele aspecte *particulare* ale limbii unui scriitor, selectate nu în urma unei cercetări prealabile de ansamblu, ci prin propria-i intuiție. În același timp, Spitzer se apropie de Wölfflin prin utilizarea intuiției ca factor decisiv al abordării textului literar, prin mișcarea obișnuită de la particular la general, în sensul de a descifra, într-o construcție lexicală sau gramaticală, prin generalizarea treptată, o trăsătură esențială a artei scriitorului, mai mult încă, *spiritul* epocii sau al națiunii; se și deosebește de el, pentru că, pornind de la un fapt lingvistic incontestabil, spre deosebire de teoreticienii morfologiei culturii, el se lasă mai puțin tîrît de speculație și eșafodaje teoretice incontrolabile. Prin sinteza sa, Spitzer a creat o metodă amplă, satisfăcătoare, și pentru nevoia de preciziune a unor critici, și pentru păstrarea libertății de acțiune a intuiției, cerută de alții. Prin aceste calități, care i-au asigurat o mare autoritate, Spitzer a influențat, cum vom vedea, și pe Tudor Vianu.

O altă orientare în critica și teoria literară a veacului nostru, încadrată de obicei sub termenul general, și de aceea cam vag, de *structuralism*, a pornit din cercetările formaliștilor ruși din deceniile al doilea și al treilea ale secolului nostru, a continuat prin lucrările cercului lingvistic de la Praga, concomitent cu lucrările independente ale unor esteticieni germani, ca Oscar Walzel, și anglosaxoni ca, I. A. Richard, René Wellek, „noua critică" americană etc., și apoi, mai ales după al doilea război

mondial, s-a topit în curentul larg al structuralismului în lingvistică, format prin confluența școlii lui F. de Saussure, a danezului L. Hyelmslev, a lingviștilor americani L. Bloomfield, E. Sapir și mulți alții, dezvoltată în ultima vreme prin contribuția statisticii, teoriei informației, gramaticii transformaționale, logicii matematice etc. Toate aceste preocupări lingvistice au dat relativ puține rezultate în teoria literară pentru perioada interbelică, datorită insuficientei clarificări a metodei, eficace în studierea limbii comune, dar greu de mînuit în domeniul mai delicat al limbajului artistic. Pe lîngă aceasta, lucrările inovatoare ale formaliștilor ruși n-au circulat decît în ultimii ani, prin traduceri fragmentare, iar cele anglo-saxone au fost și ele puțin urmărite pe continent. Așa se explică de ce în România înregistrăm ecouri numai la tezele lui Walzel, mai ales prin lucrarea lui Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (1937). Acesta accentuează că obiectul de studiu al esteticii este în primul rînd *opera*, care trebuie privită în afara determinărilor ei exterioare. Se observă apoi, poate prima oară la noi, că în afara efectelor obținute prin imagini și sonorități, o poezie impresionează prin configurația cuvintelor, prin ceea ce am numi astăzi „atmosfera" ei, sau, mai exact lingvistic, factorii macro-contextuali. Sînt urmăriți apoi următorii factori de creare a atmosferei: ritmul, sonoritatea cuvintelor (respectiv, melodia), imaginile și mai ales arhitectura poeziei, factorul cel mai important, compoziția, *organizarea* internă a contextului, studiată prea puțin chiar de Vianu și stilisticienii mai noi, fapt pentru care valoarea lucrării de început a lui L. Rusu se păstrează și astăzi.

Cum au apărut și s-au dezvoltat preocupările de stilistică ale lui Tudor Vianu, pe acest fundal? Am văzut că stilistica limbii comune a întrunit în România cele mai multe contribuții, în timp ce studiile de estetică, centrate pe diversele accepții ale conceptului de stil, s-au rezumat la volumele lui L. Blaga și L. Rusu, stilistica spitzeriană fiind aproape necunoscută pînă la T. Vianu. Acesta nu și-a putut cristaliza propria concepție decît delimitînd-o, evident, de cele existente în România. Vom începe, de aceea, prin a arăta cîteva asemenea luări de poziție.

Cu prilejul unei prezentări festive a operei lui Iorgu Iordan[1], Tudor Vianu a adus mari elogii *Stilisticii limbii române*, considerînd-o un prețios echivalent al cercetării lui Bally și indispensabilă oricărui stilistician actual (observație reluată și în alte articole, precum *Cercetarea limbii literare...)*. Aceeași înaltă apreciere a fost acordată studiilor lui Ov. Densusianu și G. Ibrăileanu. Obiecția generală făcută însă acestor tipuri de cercetare este că „nu pătrund în domeniul stilului artistic individual", care avea „să se impună cercetării mai noi". Obiecția indică convingerea lui T. Vianu că stilistica nu trebuie redusă la rolul minor de anexă a istoriei limbii, semnalînd numai devierile de la normă în diferitele texte ale unei epoci, ci trebuie să urmărească înțelegerea mai adîncă a unui scriitor.

După o recenzie la volumul *Filozofia stilului* al lui Lucian Blaga[2], abia în 1937 Tudor Vianu se ocupă de problema stilului din perspectiva morfologiei culturii, în articolul *Stil și destin*[3], cînd, pornind de la unele sugestii ale lui Nietzsche și ale psihologiei mai noi, observă convergența unor date biografice, la Shelley, de exemplu, în ceea ce s-ar putea numi unitatea stilistică a unei vieți, concluzie pe care o consideră valabilă, cu unele rezerve, și pentru națiuni întregi. Vianu remarcă astfel că este posibil a concepe „în mișcare" unitatea stilistică a manifestărilor spirituale ale unui popor, obținînd atunci, ca Spengler, ideea de destin. In continuare, Vianu ajunge la altă interpretare a vechii noțiuni : „Destinul, s-a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică, pe cînd voința omenească încearcă să se sustragă unității destinului, pentru a-i substitui pe cea a ordinii umane".[4] Această luare de poziție mi se pare interesantă nu numai pentru că atestă contactul lui Vianu cu o preocupare majoră a culturii acelei vremi, ci și pentru că indică chiar modul în care o va depăși. Mai întîi, el acceptă postula-

---

[1] *Iorgu Iordan și stilistica*, în *Limba română*, 1958, nr. 5, p. 7—10.

[2] *Gîndirea*, 1924, nr. 3.

[3] *Revista Fundațiilor*, 1937, nr. 2, p. 281—290 ; republicat în *Studii de filozofie și estetică*, 1939.

[4] *Studii de filozofie și estetică*, p. 49.

tul unității stilistice a unei națiuni sau vieți individuale, ca pe un fapt legat de experiența comună, dar nu se avîntă în speculații ca Spengler sau Blaga pentru a detecta factorii componenți ai acestei unități. Apoi, preferința pentru formula lui Spengler, în dauna celei prea „statice" a lui Nietzsche, se motivează tocmai prin faptul că primul acceptă mișcarea, devenirea istorică a unei națiuni. Dar, prin chiar această preferință, Vianu se sustrage imobilismului conceptual cu care era privit atunci stilul unei națiuni, considerîndu-l o entitate în mișcare, în permanentă formulare și reformulare, păstrînd comun cu teoreticienii „ortodocși" numai încrederea în unitatea și stabilitatea extremă a categoriei. Or, tocmai în sensul *istoricității* și *individualității* se va cristaliza concepția lui despre stil, în capitolul din *Estetica*, ca și în studiile ulterioare de natură lingvistică. Deși neformulate decis, rezervele lui Vianu față de accepția conceptului „stil" în morfologia culturii se simt în interpretarea personală, moderată și echilibrată a acesteia.

În ceea ce privește orientarea structurală a stilisticii, Tudor Vianu n-a cunoscut, probabil, în perioada interbelică, ca și alți specialiști europeni, lucrările formaliștilor ruși. Prin comentarea directă a lui Oscar Walzel, însă, și prin unele aspecte ale metodei sale concrete, Tudor Vianu a dezbătut conceptul de structură, chiar înainte de al doilea război mondial. Definind junimismul, Vianu scrie aceste rînduri, în 1938 : „Junimismul a însemnat nu numai un curent literar, ci și o adevărată structură morală. O structură presupune integralitate și unitate, un mod de grupare a tuturor energiilor sufletești după un plan unitar și către finalități comune. «Junimea» mi se pare că corespunde ambelor condiții." [1] Dincolo de validitatea afirmației despre „Junimea", trebuie reținut apelul la conceptul de structură pentru a defini coerența unui ansamblu de indivizi, bazat pe integralitate și unitate, pe o schemă funcțională (plan unitar) și un scop comun (finalități). Abstractizînd aceste criterii, nu sînt ele oare valabile pentru orice ansamblu structurat de elemente, in-

[1] *Studii și portrete literare*, Craiova, Editura Ramuri, 1938, p. 128.

clusiv cel de elemente literare? Doar un an mai tîrziu, Tudor Vianu precizează un alt aspect al ideii de structură, organicitatea ei, explicînd sistemul estetic al lui M. Dragomirescu. Se remarcă două trăsături ale concepției acestuia: 1) evaluarea operei în sine, imobilă și anistorică, ceea ce este aprobat de Vianu doar ca necesitate metodologică, dat fiind caracterul prin excelență istoric al unei opere, și 2) conceperea operei ca organism, pe urmele indicațiilor lui Walzel, după care Vianu observă: „Nu este organismul o întocmire unitară și teleologică, o alcătuire în care părțile condiționează întregul și întregul părțile, o combinație de elemente închisă față de restul lumii și avînd propria ei legalitate interioară? Dar nu sînt acestea caracteristicile însești ale operei de artă și ale frumuseții?" [1] Nu putem susține, desigur, pe baza acestor citate, o preocupare statornică pentru conceptul de structură la Tudor Vianu, dar ele mi se par suficiente pentru a susține că, într-o epocă în care acesta era discutat curent, mai ales în psihologia și estetica germană, propriile păreri ale lui Vianu se clarificau treptat, conducîndu-l spre o înțelegere a conceptului, modernă și actuală chiar astăzi. Un ultim moment pe care aș dori să-l semnalez este cel al articolului „*Gegonos*" și „*gignomenon*" [2]. Acești termeni aparțin unui elev al lui Aristotel, Aristoxenos din Tarent, care înțelegea prin al doilea, succesiunea sunetelor într-o melodie, iar prin primul, percepția melodiei însăși, a configurației sunetelor.

Multă vreme ignorată, această idee capătă o neașteptată amploare la Oscar Walzel, ca și în *gestaltism*-ul din psihologie. Walzel, comentează Tudor Vianu, vorbea astfel de un *sentiment configurațional (Gestaltgefühl)*, care se iscă la cititor „din contemplarea poeziei ca întreg, din cuprinderea formei ei statice, a raporturilor coexistențiale care o compun. Acest sentiment rămîne în genere obscur.

---

[1] *Mihail Dragomirescu, Lecția de deschidere a cursului de estetică și critică literară" la Facultatea de filozofie și litere din București*, 20 ianuarie 1939, p. 14.

[2] *Simetria*, București, III (1940—1941), p. 95—100. Integrat în articolul *Ut pictura poesis*, din volumul *Omagiu lui George Oprescu*, București, Ed. Academiei, 1961, p. 567—571).

El se înviorează numai atunci cînd, la recitirea poeziei, cu preocuparea de a identifica articulațiile ei și chipul în care părțile integrează totalul, *gignomenon* se cristalizează neapărat într-un *gegonos.*" [1] Acesta mi se pare a fi punctul în care concepția lui Vianu despre structură s-a clarificat pe deplin, el văzînd în aceasta, și unitatea organică a operei, și interdependența dintre termenii constituenți și întreg, și configurarea structurii în operă, ca valoare estetică independentă și nouă față de simpla lor sumă. Pe drept cuvînt, Vianu putea încheia: „Stilul ar fi consolidarea configurației printr-un sistem concentric de acorduri: *gegonos* în realizarea lui deplină. Toate ideile înfățișate aci alcătuiesc o bucată de estetică structuralistă, cu rădăcinile înfipte în antichitate. Susceptibilă de multe și interesante aplicații, ea este cu atît mai prețioasă, cu cît filozofia modernă a structurii nu a tras încă toate consecințele în problema formei estetice." [2] Am insistat asupra acestor citate, deoarece intercalarea paginilor din 1941 într-un studiu mai recent dovedește consolidarea conceptului de structură în stilistica lui Vianu. Fără a-l ata a cercetărilor lingvistice care *pornesc* de la o definiție generală a structurii destul de apropiată, Vianu rămîne la accepția estetică a termenului, dar recunoaște în el principiul director al științei moderne. Faptul trebuie subliniat pentru a se înlătura prejudecata curentă că Vianu a rămas în stilistică departe de perspectiva structurală, ignorînd-o teoretic și practic. Adevărul ne cere să apreciem în Vianu unul dintre puținii români (alături de Liviu Rusu) din perioada interbelică, care și-a asimilat conceptul în estetică. Cum vor vedea, chiar studiile de stilistică lingvistică sînt influențate într-o anumită măsură de structuralism, fără explicitări însă și fără tehnicitatea impusă de acesta.

După principalele luări de poziție față de curentele stilisticii moderne (despre Spitzer n-a vorbit în mod special, dar concepția lui o vom întîlni, difuză, în toată opera lui Vianu), să vedem acum în ce a constat evoluția propriu-zisă a concepției și activității stilisticianului român.

[1,2] C. art. *Ut pictura poesis.*

Este interesant că prima apropiere de stilistică se face din unghiul lingvisticii, în articolul *Limba literară*[1], Vianu susținînd, împotriva lui Camil Petrescu, necesitatea ca limbajul unor personaje să reflecte precis starea lor socială, motiv pentru care traducerea lui G. Murnu a *Iliadei* este îndreptățită, sugerînd o lume rurală arhaică. Observația ține însă mai mult de o intuiție artistică, decît de o analiză lingvistică aprofundată, pe care o va întreprinde abia peste un deceniu și jumătate.

Putem considera de aceea capitolul *Stilul* din *Estetica*, prima elaborare propriu-zisă a conceptului, dintr-o perspectivă exclusiv estetică. De asemenea, putem afirma încă de acum că Tudor Vianu a abordat stilistica modernă, mai întîi ca estetician și numai după aceea ca lingvist. „Vom defini stilul: unitatea structurii estetice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură".[2] În continuarea definiției, Vianu precizează: „Unitatea și originalitatea sînt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia"[3], după care citează și aprobă critica lui Nietzsche la manifestările artistice ale epocii lui, pentru lipsa lor de stil în sensul de lipsă a unității și originalității. Apoi, comparînd stilul cu tipul, „sinteză care grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei sau în jurul totalității lor"[4], Vianu face această distincție: „Tipul este o noțiune pur sistematică. Stilul este o noțiune în același timp sistematică și istorică."[5] Este important să reținem aceste precizări pentru că ele constituie nucleul stabil al concepției stilistice a lui Tudor Vianu, premisa estetică a viitoarelor abordări lingvistice. Remarcăm, de asemenea, că definiția dată mai tîrziu, pe baza elementului „gegonos", va continua, din alt punct de vedere, definiția din 1934, în sensul că va fi centrată tot pe ideea de structură unitară și omogenă a operei. Ideea de structură va continua în studiile

---

[1] *Masca timpului*, București, 1926.
[2], [3], [4] *Estetica*, p. 178.
[5] *Idem*, p. 177.

viitoare, prin ideea convergenței observațiilor făcute la diferite nivele ale expresiei; raportarea la agent se va concretiza în creionarea profilului scriitorului, așa cum rezultă din convergența observațiilor (vezi mai ales studiul despre Odobescu). Trebuie menționat totodată că, dintre cei patru „agenți" enumerați aici de Vianu, doar primul, scriitorul individual, îi va reține atenția mai tîrziu, fapt caracteristic pentru orientarea spre obiectivitate și rigoare, care va interzice speculațiile incontrolabile în legătură cu marile categorii stilistice, obsedante pentru gîndirea germană interbelică, dar primite cu rezervă de Vianu, cum am văzut, chiar înainte de război. Ideea de originalitate și istoricitate a stilului implică procedeul comparației unei opere cu o alta, a aceluiași scriitor ori a altuia, respectiv depășirea evaluării în sine a unui text (cf. supra, obiecția la metoda lui M. Dragomirescu) și evaluarea ei într-un context istoric. Este, evident, premisa evocării seriilor istorice stilistice din *Arta prozatorilor români*. În fine, reținem ideea de sistematică a stilului, prin care Vianu se desparte oarecum de metoda spitzeriană a găsirii „etymonului" operei, pentru a intui într-un fapt particular spiritul ei, și anunță, justificînd-o estetic, viitoarea abordare lingvistică exhaustivă a faptelor de expresie. Cred că nu greșesc, de aceea, afirmînd că în 1934, Tudor Vianu elaborase definitiv *principiile estetice* ale stilisticii, urmînd, în anii următori, să elaboreze *principiile ei lingvistice*. O serie de studii vor continua însă linia începută în *Estetica*, cum ar fi *Stil și destin*, *Stare poetică și formă poetică* și mai ales cele două studii masive, *Problemele metaforei* și *Simbolul artistic*, scrise imediat după război, dar publicate abia în 1957 și, respectiv, 1966.

Abordarea lingvistică a stilului, anunțată în articolul din 1926, revine în *Paradoxul poeziei*[1] prin discutarea deocamdată a unei probleme care aparține în aceeași măsură esteticii generale și lingvisticii, anume problema limbajului poetic, adică a materialului specific al poeziei, cuvîntul, analogic cu piatra sau sunetul pentru sculptură, respectiv muzică, dar diferit prin calitatea lui paradoxală de a fi, în același timp, vehiculul cel mai eficace și cel

[1] *Studii de filozofie și estetică*, Casa școalelor, 1934.

mai rebel, ostil, al mesajului unui artist. Mi se pare interesant de remarcat, din nou pentru a sublinia exemplara continuitate, dar și evoluție a gîndirii lui Tudor Vianu, faptul că exact natura paradoxală a cuvîntului, a limbajului poetic și a limbajului critic devin obiectul prefeței și al studiului introductiv la *Arta prozatorilor români*, anume *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, ca și al primelor paragrafe din *Cursul de stilistică*, situate la doi și, respectiv, trei ani distanță de *Paradoxul poeziei*. Apelarea la studiul lingvistic al valorilor cuvîntului s-a făcut deci dintr-o necesitate metodologică, din nevoia de rigoare și obiectivitate, caracteristică întregii activități științifice a lui Vianu și în concordanță cu dezvoltarea studiilor de stilistică a limbii comune în România. Dar chiar din acest moment este vizibilă distanțarea lui Vianu de tipul de cercetare practicat de Ov. Densusianu, Ibrăileanu și mai ales Iorgu Iordan, ceea ce el va mărturisi explicit în unul din studiile viitoare. Tudor Vianu distinge, pe urmele lor, intenția tranzitivă a limbajului, prin care emițătorul comunică un mesaj, de intenția reflexivă, prin care același emițător comunică, adică exprimă atitudinea sa față de cele comunicate tranzitiv. Vianu se distanțează însă de autorii citați, atunci cînd aplică această distincție asupra faptului artistic, reformulînd astfel definiția stilului: „ansamblul notațiilor pe care (scriitorul) le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic".[1] Această a treia definiție a stilului se deosebește de precedentele prin exprimarea ei în termeni strict lingvistici, dar dezvoltă, de fapt, un anumit element al lor, anume „raportarea la agent"; acțiunea directă și specifică a artistului asupra limbii române este tocmai amprenta „agentului" și a o studia înseamnă exact a te „raporta" la „agent". Se conturează astfel o stilistică a „autorilor" și una a „curentelor" pe baza similitudinii constatate la scriitorii înrudiți. Vianu precizează apoi că metoda lui practică de lucru constă nu în semnalarea unor figuri de stil și devieri de la normă, care pot fi întîlnite, de fapt, la mai

[1] *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 20.

mulți scriitori ai aceleiași epoci, ci în detectarea elementelor recurente, a celor care asigură o variație personală, definitorie pentru scriitorul respectiv. „Vom spune deci că vechea stilistică, cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuie dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj critic." [1] Este evidentă deci intenția lui Vianu de a face din stilistică o modalitate nouă și mai eficace a criticii literare, adică o disciplină care să utilizeze „plasa" terminologică a lingvisticii, dar cu o finalitate estetică, pentru a pătrunde mai adînc în miezul operei, pentru a înțelege mai exact profilul unic al autorului ei. (Este și ceea ce va realiza, dealtfel, practic, în capitolele dedicate scriitorilor români cei mai reprezentativi, în *Arta prozatorilor români.)*

Demersul critic stilistic purcede dintr-o concepție estetică generală pentru care „opera unui scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii". Tudor Vianu remarcă apoi că, prin acestea din urmă, „limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale", dar că, „oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși formele generale de expresie". *Cuvîntul, stilul, opera literară* sînt, astfel, pentru Tudor Vianu, concepte analogice în sensul că fiecare reprezintă un aliaj „general/individual" care devine obiectul însuși de studiu al demersului critic stilistic. A studia un scriitor înseamnă a studia semnificațiile ideologice (generale) și procedeele (generale) prin care acestea sînt formulate, utilizate de acel scriitor *anume* pentru a *se* exprima. Stilistica este deci pentru Tudor Vianu o știință a posibilităților expresive ale limbii comune, dar numai în măsura în care ele sînt

[1] *Arta prozatorilor români, ed. cit.*, p. 10.

actualizate de un vorbitor (scriitor) anume. Lingvistica precizează astfel tezele formulate încă din faza (estetică) precedentă. În fine, este demnă de remarcat polemica implicată în demersul stilistic față de demersul critic tradițional, din „istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut", interesat numai de elementele *motiv* și *atitudine* din definiția de mai sus a operei literare, nu și de elementele *procedee* și *valori stilistice*. Acest gen polemic anunța în 1941 polemica pe care T. Vianu o va purta în anii '50 cu adepții criticii dogmatice „conținutistice".

Cursul de stilistică, ținut la Universitatea din București în anii 1942—1944, reprezintă o încercare de sinteză asupra metodei, adresată unui public nespecializat, și are meritul de a defini foarte clar o serie de termeni (stil scriptic, stil vorbit, stil verbal, stil nominal etc.), procedeele cele mai frecvente de a valorifica latențele expresive ale cuvintelor, în ordinea categoriilor gramaticale, precum și unele tipuri ale liricii, printre care „formele și atitudinile eului", aplicare asupra poeziei eminesciene. În ansamblul lucrărilor de specialitate ale lui Tudor Vianu, *Cursul de stilistică* are meritul pradoxal de a conține, în germene, aproape toate studiile pe care el le va întreprinde mai amplu în alte ocazii, dar tocmai prin aceasta, numeroase fragmente sînt astăzi depășite, rămînînd să marcheze doar evoluția lui Vianu însuși.[1] Pentru un începător, însă, mai ales pentru elevi și studenți, cursul este încă util, chiar în forma lui nerevăzută de autor.

În primii ani după război, Tudor Vianu continuă studiile de stilistică, aplecîndu-se mai ales asupra poeziei lui Eminescu, atît în ceea ce s-ar putea numi stilistică lingvistică *(Structure du temps et flexion verbale, Le pseudo-imperatif chez Eminescu)*, cît și în stilistica literară *(Structura motivului în poezie „O, mamă!"*, continuînd mai vechiul *Voluptate și durere*, 1930). Interesant este că, abia în acest grupaj de studii, influența lui Spitzer, deși nemărturisită, este mai evidentă. Vianu procedează și el acum la detectarea unui element-cheie, fie verbal

[1] Este motivul pentru care publicăm *Cursul de stilistică* în *Addenda* ediției de față.

(pseudo-imperativul), fie literar (motivul liric, totodată sintagma verbală, cum ar fi „farmec dureros"), îi analizează toate semnificațiile și apoi le extinde la arii artistice mai întinse. „Farmecul dureros", de exemplu, dovedește și o stare de spirit specifică poetului român, dar și influența motivului *„Sehnsucht"* din lirica romantică germană, cît și a „dorului", categorie polivalentă a poeziei noastre populare. Acest tip de studii stilistice, din păcate mai puțin remarcat, a fost continuat, pînă în ultimii ani ai vieții, prin studii de semantică poetică, mai ales în legătură cu Eminescu și Arghezi.

După o întrerupere de cîțiva ani, Tudor Vianu scrie studiul program *Cercetarea stilului* (1955). Regăsim acum ideile mai vechi despre zonele cuvîntului (nucleu intelectual, note expresive), despre intențiile limbajului, dar și cîteva accente noi, foarte importante. Mai întîi, precizarea că „particularitățile de expresie pe care le studiază nu sînt simple *fapte de constatare*, ci *fapte de apreciere, valori*" [1] (subl. aut.). Prin aceasta se separă net tipurile de studiere a „limbii literare" și a „stilului": „Istoricul limbii se mărginește, așadar, la nivelul comunicării; cercetătorul stilului trebuie să ia în considerare și notele însoțitoare expresive". [2] Această rezervă dorește tocmai să stăvilească „pozitivarea" stilisticii, transformarea ei în anexa studiului limbii literare, înlocuirea, așa cum adesea au făcut alți cercetători, a evaluării operei prin intermediul analizei expresiei, cu interminabile liste de cuvinte sau forme gramaticale. Atitudinea lui Vianu are însă și o semnificație mai generală, care se cuvine subliniată, pentru că a fost adesea trecută cu vederea: *critica stilistică a fost, în intenția lui, o reacție la exagerările sociologice ale unor critici literari din acei ani*, prin deplasarea atenției asupra scriitorului, a „măiestriei" sale, dincolo de afirmarea unor generalități vagi asupra conținutului unor opere care se uită că sînt artistice. Această idee apare în preambulul multor studii ale lui Vianu. Vorbind, la comemorarea unui secol de la moartea lui Bălcescu, despre diferite studii care s-au consacrat rolului revoluționarului și ideilor gîn-

---

1, 2 *Cercetarea stilului*, în *Probleme de stil și artă literară*, p. 200.

ditorului democrat, Vianu remarcă: „Prin toate aceste contribuții, cunoașterea operei și personalității lui N. Bălcescu a ieșit mult îmbogățită. Un aspect a rămas totuși mai puțin studiat, deși el întregește în chipul cel mai fericit imaginea scriitorului și a operei sale și merită în toate privințele a fi cercetat. Este vorba de aspectul artistic al operei lui Bălcescu, nu mai puțin important decît latura ei științifică și socială și stînd într-o strînsă legătură cu cartea. Meritele literare ale lui Bălcescu nu stau cu nimic mai prejos de acelea care-i întregesc figura de cugetător și luptător și-i sprijină însemnătatea și faima" *(N. Bălcescu, artist al cuvîntului;* cf. și începutul articolelor *Arta lui Rabelais, Arta lui Hugo, Despre construcția „Annei Karenina" de Tolstoi,* din volumul *Probleme de stil și artă literară).* Observația a fost amplificată în *Stilistica literară și lingvistică*: „În locul unor observații exacte asupra chipului în care artiștii literari utilizează instrumentul obștesc al limbii pentru a exprima concepția și viziunea lor despre lume, adeseori criticii și istoricii literari se mulțumesc cu simple considerații impresioniste, în care se strecoară subiectivismul și arbitrarul, sau cu afirmații atît de generale, încît ele se pot aplica oricărui scriitor și oricărei opere". Este afirmat acum și al doilea sens polemic al criticii stilistice a lui Tudor Vianu, îndreptată nu numai împotriva sociologismului, care nu ține seama de valoarea operei ca artă, ci și împotriva criticii impresioniste, care se referă la această valoare, dar atît de vag și generic, încît rezultatul este același: dezinformarea cititorului. Am subliniat aceste aspecte, pentru că, prin ele, poziția stilisticii lui Vianu în ansamblul criticii literare și a lingvisticii din ultimele două decade, mi se pare mai exact delimitată. Într-o istorie a criticii literare postbelice, atitudinea lui Vianu va trebui neapărat menționată ca militînd pentru o înțelegere reală, științifică, a operei literare, împotriva tuturor exagerărilor și erorilor unor „critici" ai epocii.

Revenind la *Cercetarea stilului,* aș dori să citez finalul studiului, ca o concluzie asupra rolului de „disciplină

de graniță" pe care Vianu îl conferă stilisticii: „Cercetarea stilului în opera scriitorilor... nu trebuie concepută deci numai ca un capitol al istoriei limbii literare, dar și al literaturii. Ea este locul în care istoria limbii și istoria literaturii se întîlnesc." Această definiție a stilisticii este, în același timp, manifestarea cea mai succintă a atitudinii sintetice a lui Tudor Vianu, care dorea să topească într-un studiu cuprinzător abordarea estetică și cea lingvistică a operei literare, abordări pe care el însuși le frecventase succesiv, cu ani în urmă. Odată cu *Cercetarea stilului*, putem considera încheiată faza de elaborare a principiilor, inițial din punct de vedere estetic, apoi lingvistic, întinsă de-a lungul a două decenii (1934—1955, de la *Estetica* la *Cercetarea stilului*). Au existat desigur și studii concrete în această perioadă, dar accentul a fost pus pe elaborarea metodei. Diferitele sugestii și puncte de vedere parțiale culminează în studiul din 1955, ca într-o operă de sinteză, definitivă, de maturitate științifică.

Stilistica lingvistică și literară, din 1957, va aduce puține precizări noi, cea mai importantă fiind refuzul de a delimita stilistica lingvistică, studiul limbii comune, de stilistică literară, studiul autorilor. Importanța acestui articol este mai mult polemică, înfrîngînd, după o dispută susținută, îndoielile sau chiar refuzul altor cercetători de a accepta validitatea stilisticii ca știință de tip lingvistic și totodată literar.

O ultimă chestiune cu privire la concepția stilistică a lui Vianu, se referă la modul de abordare a textului, care consta în dirijarea analizei la toate nivelele expresiei. Roman Ingarden stabilise[1] cinci straturi ale operei, sonor, gramatical, semantic, calitatea metafizică a operei și atitudinea autorului față de operă, pe care o critică structurală era datoare a le studia consecutiv. R. Wellek și A. Warren, în cunoscuta lor *Teorie a literaturii*, au redus cele cinci straturi ale lui Ingarden la primele trei, considerînd, pe drept cuvînt, că stratul semantic al operei le include și pe ultimele două. În concepția foarte largă a structuralismului organic al celor doi teoreticieni, opera

[1] *Das literaturische Kunstwerk*, Halle, 1931.

prezintă o structură unitară, verificabilă în fiecare strat al ei. Tudor Vianu s-a apropiat mult de o asemenea abordare structurală în stilistică, atunci cînd, în *Cercetarea stilului* și, mai tîrziu, în *Stilistica literară și lingvistică*, a susținut că stilisticianul trebuie să studieze consecutiv fonetica, lexicul, morfologia, topica, sintaxa, ordinea contextului, figurile de stil ale unei opere date. Considerînd categoriile de stil echivalente categoriilor lingvistice, Tudor Vianu admitea, implicit, ideea de straturi ale expresiei, ca și necesitatea de a găsi, în ceea ce el numea convergența observațiilor, organizarea similară a straturilor, profilul operei. Aceste aspecte ale metodei sale concrete de lucru constituie, credem noi, clarificarea *lingvistică* a concepției stilistice pe care Vianu o făurise *estetic*, cum am văzut, în faza precedentă. Apropierea de structuralism se oprește însă aici, deoarece, pe de o parte, straturile operei nu sînt analizate prin detectarea relațiilor dintre termeni, ci prin simpla enumerare a acestora, iar pe de altă parte, stratul semantic nu este exploatat complet, ci numai în zona lui lexicală, sau a tipurilor de metaforă, narațiune, descriere, portret, nu și a compoziției, a arhitectonicii operei. Studiul despre Odobescu, cel mai complet din acest punct de vedere, urmărește digresiunea, umorul, peisajul etc., în *Pseudo-cynegeticos*, adesea în istoria evoluției în proza română, nu și al încadrării lor într-o structură compozițională, într-o schemă funcțională unică, a falsului tratat despre vînătoare. Este semnificativ că problema însăși a contextului a fost studiată cu atenție de către Vianu *(Contexte legate și nelegate)* din punctul de vedere al articulațiilor lui, hipotactice sau paratactice, fără a se ataca însă problema compoziției contextului, a structurii lui, aceeași în toate straturile, de la sonor la compozițional. Încă o dovadă a distanței minime care separă stilistica lui Vianu de cea propriu-zis structurală. Fără a supralicita „modernitatea" stilisticii lui Vianu, trebuie afirmat însă caracterul ei deschis, adică împingerea metodei de lucru (cum constatasem mai sus în legătură cu principiile ei teoretice), printr-un efort conștient și sistematic, dincolo de limita stilisticii mai vechi, pînă în acel punct în care încadrarea ei în „structuralism" s-ar

fi făcut „de la sine", printr-un proces firesc de evoluție internă. Stilistica lui Tudor Vianu nu poate fi asimilată poeticii structurale, dar se află atît de aproape de ea, încît continuitatea lor se impune ca evidentă.

Spiritul de sinteză și măsură clasică al lui Vianu a sesizat însă unele exagerări ale poeticii mai noi, semnalîndu-le nu fără a le studia îndelung. În *Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian* se recenzează critic lucrările de statistică în vocabular ale lui P. Guiraud, arătîndu-se viciul fundamental al metodei, numărarea ca unități egale a tuturor cuvintelor dintr-un text, deși acestea primesc ponderi diferite, și apoi, considerarea sensurilor denotative, de dicționar, ale cuvintelor, în afara nuanțelor multiple pe care ele le pot primi în context (sensuri conotative). Se poate răspunde acestei obiecții desigur, prin constatarea statistică obișnuită, că, la un mare număr de ocurențe (cuvinte-apariții în text), erorile semnalate devin neglijabile, totuși obiecția lui Vianu rămîne valabilă și studiile mai recente de statistică poetică, chiar la noi în țară, au încercat o corectare a metodei, prin mijloacele studierii în sintagme a termenilor, sau cu ajutorul semanticii transformaționale. Interesant este însă că Vianu aplică uneori spontan statistica unor elemente în textele unui scriitor, simțind nevoia unui criteriu cantitativ de apreciere, dar fără convingerea obligativității ei absolute, ca în lingvistica mai nouă. Iată ce notează în legătură cu *Epitetul eminescian*, după un sumar calcul statistic: „Retragerea terminologiei artistice se produce în folosul terminologiei naturii, după cum ne-o dovedește, poate mai bine decît statistica vocabularului, observația modului cum compune poetul un peisaj cu tema asemănătoare în prima și în cea de-a doua fază studiată aci".

Cercetarea stilului deschidea faza următoare a stilisticii lui Vianu, cea a lucrărilor sistematice, de analiză concretă a operei marilor scriitori, de dirijare a lucrărilor colective: *Dicționarul limbii poetice al lui Eminescu, Contribuții la istoria limbii literare române în secolul al XIX-lea* (Buc., vol. I, 1956, vol. II, 1958, vol. III, 1962), întemeierea și conducerea, un timp, a Cercului de poetică al Academiei Române (unde a și ținut comunicarea despre *Refrenul poetic*) și, mai ales, entuziasta în-

drumare a mai multor serii de tineri stilisticieni dintre care unii, astăzi, au devenit cercetători consacrați, într-o adevărată școală de stilistică românească (în mare parte creată și condusă de Tudor Vianu).

În ce privește studiile cu caracter aplicat, putem remarca faptul că Vianu a abordat aproape toate tipurile posibile de stilistică. Simpla parcurgere a sumarului acestei ediții o dovedește cu prisosință. De aceea, mă mărginesc la cîteva observații generale. Stilistica limbii comune cuprinde lucrări de sinteză mai ales despre secolul al XIX-lea, care rămîn esențiale pentru oricine studiază un anumit scriitor din această epocă. Dacă în ceea ce privește lexicul și morfologia există și alte lucrări de specialitate, în ceea ce privește însă evoluția unor forme literare, ca narațiunea, peisajul, portretul, dialogul etc., studiul *Etape din dezvoltarea artistică a limbii române* este singurul scris la noi care reușește sesizarea complexității și rafinamentului crescînd al artei scriitorilor români, prin studierea obiectivă a unor fapte de expresie. Grupajul de articole referitoare la valorile stilistice ale unor timpuri verbale, studiază, mai aproape de linia Bally-Iordan, latențele expresive ale cuvintelor. Tot un caracter de sinteză au studiile privitoare la stilistica formelor poetice (metaforă, simbol, refren), care înseamnă explorarea latențelor lor (exact ca în cazul formelor verbale), dar și a funcțiilor estetice, psihologice, etnografice. În studiile de acest tip întîlnim îmbinarea cea mai înaltă a lingvisticii cu estetica, în sensul de transcriere a unor meditații asupra structurii complexe a spiritului uman, excursiuni în zonele cele mai neașteptate ale culturii umane, paginile unui eseist cu voluptăți de erudiție inpenitentă.

Dar zona de rezistență a studiilor de stilistică ale lui Vianu o constituie, fără îndoială, cele dedicate unor autori individuali, prilej de verificare a validității metodei. Vianu a abordat, în această direcție, studiul monografic (Bălcescu, Odobescu, Caragiale, Bogza, Rabelais), sau, tot monografic, prin exhaustivitatea lui, al epitetului la Eminescu, analiza unor motive lirice (Eminescu) sau procedee (Bălcescu, Arghezi, Tolstoi). Desigur, gradul de „penetrabilitate" al acestor studii în adîncul secret al operei, variază. Mi se pare însă evidentă, mai întîi, conducerea

impecabilă a analizei, știința demonstrației, calmă, egală cu sine, cu un soi de răceală impersonală a probelor, preferate fățiș convingerii prin fulguranța metaforei critice. Apoi, rezultatele în sine sînt cu totul remarcabile, tocmai prin vigoarea și măsura metodei. Se cunoștea, desigur, limbajul savant al lui Odobescu, construcția erudit ironică a lui *Pseudo-cynegeticos*, evocarea cam arheologică a scenelor istorice, umorul etc., dar aceste afirmații generale, evidente nu numai istoricului literar, ci și cititorului cult obișnuit, rămîneau oarecum fără legătură cu textul lui Odobescu și arta sa era considerată mai mult o emanație a personalității omului, decît un moment bine stabilit în evoluția capacităților artistice ale prozatorilor veacului trecut. Tocmai în această privință, precizia și obiectivitatea afirmațiilor, introdusă de Vianu, este salutară și utilă. A discuta despre rentabilitatea și originalitatea unor întreprinderi critice numai în sensul caracterului ei totalmente inedit, mi se pare o eroare de evaluare. Un act critic nu este util numai prin sporul său absolut de cunoștințe, relativ dificil într-o cultură cu oarecare tradiție în istoria literară, ci și prin autoritatea lui, prin puterea cu care se impune cititorului, prin durabilitatea și evidența afirmațiilor, care devin treptat o dată în exegeza scriitorului respectiv. Or, în acest sens, *Arta prozatorilor români*, *Epitetul eminescian*, *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*, *Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu* au devenit clasice în același sens în care sînt *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu sau lucrările lui D. Popovici despre Heliade Rădulescu. Chiar dacă documentele și punctele de vedere se înmulțesc, opiniile acestor cercetători trebuie consultate și orice opinie nouă se delimitează numai în funcție de ele. Critica lui Călinescu convinge prin strălucire și îndrăzneală, critica „stilistică" a lui Vianu convinge prin soliditatea armăturii, convergența observațiilor, prin capacitatea de a interpreta artistic orice detaliu verbal aparent anodin, chiar dacă portretul care rezultă conține culori obișnuite, nu tonuri violente, neprevăzute. Ciudat este că tehnica obișnuită de lucru a lui Vianu este tot utilizarea citatului, ca și la Călinescu, dar nu pentru a ilustra o afirmație și a considera, astfel, inutilă

demonstrarea ulterioară a justeței ei, ci, dimpotrivă, pentru a oferi cititorului o „mostră" și a o analiza, apoi, după toate regulile analizei de text. Călinescu oferă valori apriorice, sperînd că se impun de la sine, Vianu oferă parcă „obiecte" și, numai după o atentă examinare, conchide valoarea lor. De aceea, demonstrația sa înaintează cu prudență, dar cu atît mai convingător, de la un text la altul, găsind întotdeauna nu numai citatul cel mai semnificativ, ci și trăsătura lui cea mai expresivă, și, ca atare, cea mai susceptibilă (aici mi se pare a găsi influența profundă, permanentă, deși difuză, a metodei spitzeriene) de-a fi generalizată asupra întregii opere a unui scriitor, sau chiar asupra unei epoci (cf. și citatul de mai sus, din *Epitetul eminescian,* cu preferințe pentru analiza unor texte similare tematic, în locul statisticii seci).

Dar, la o cercetare mai atentă, chiar observațiile inedite „propriu-zise" apar cu ușurință, neașteptată din cauza modestiei cu care sînt inserate în corpul masiv și uneori cenușiu al studiului ca întreg: observarea calității „juvenile" a universului eminescian; „exuberanța" stilistică a lui Arghezi, „grefînd" la nesfîrșit metafore în lanț; frecvența epitetelor care exprimă vastitatea în spațiu a aceluiași univers eminescian, ca revers al „arhaicității" lui, a vastității în timp; arborescența frazei lui Odobescu, expresie a clasicismului și armoniei creației sale, dar și umorul și lexicul lui popular, ca expresie a unui scriitor de tip neașteptat „oral", care „se ascultă" cînd scrie; structura de „țesătură" a romanului *Anna Karenina,* adecvată necesității de a opune teze morale și sociale, ale crizei unei societăți, ca și ale crizei interioare a personajelor; caracterul „cult" al evocărilor peisagiste ale lui Bogza etc. și, mai presus de toate, stabilirea seriilor de prozatori români, adevărată culme a stilisticii lui Vianu și, poate, a întregii lui opere.

„Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui constituie un element însemnat al individualității creatorului. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus o contribuție importantă, dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte

figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief." Aceste rînduri, din prefața la *Arta prozatorilor români*, se verifică în subcapitolul dedicat lui Hogaș; cum demersul critic de aici se reîntîlnește în toată cartea, îl putem considera, fără a greși, tipic pentru metoda lui T. Vianu. După o distincție teoretică între ironiști și umoriști, categorii reprezentate prin Caragiale și Creangă, T. Vianu îl definește pe Hogaș drept „un Creangă trecut prin cultură" și enunță: „întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini" și „călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant". Urmează apoi argumente în favoarea acestei teze generale, mai întîi reminiscența clasică, apoi epitetul general, alegoria, hiperbola etc., fiecare argument întovărășit de un citat, sau mai multe, corespunzătoare. De exemplu: „Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănîncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sînt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospătare, încît ei îi fac scriitorului impresia «unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și, după cum lîna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pîrloagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stînși ai focului de spetele hribilor mei»".

Textul lui Vianu este construit deci ca un fel de silogism la care demonstrația, pentru fiecare teză (compoziție) enunțată, este înlocuită de un citat. Caracterului deductiv al textului îi corespunde un caracter inductiv al producerii textului: evident, interpretarea concretă a operei lui Hogaș a pornit de la citat, spre a ajunge la tezele respective.

Este clar că acest demers este cel spitzerian, faimosul „cerc filologic" (de la detaliu la teză generală și înapoi la alte detalii) al stilisticianului german. Privit mai de sus, demersul stilistic de acest tip nu se deosebește însă fundamental de demersul critic obișnuit: autorul unei cronici literare, al unui eseu ori studiu „tradițional" se bazează, de asemeni, pe intuirea într-un detaliu a unei dominante estetice a operei în chestiune și, de asemenea,

el utilizează citatul semnificativ ca argument. Numai *obiectul* demersului diferă, așa cum Vianu însuși a remarcat: în loc de conținutul ideologic al operei, procedeele și formele ei artistice (chit că, prin aceastea, tot la sensul ideologic al operei se ajunge!). Din perspectiva structurii logice a actului critic, demersul stilistic al lui Tudor Vianu pare, astăzi, mai puțin depărtat de cel tradițional, decît ni se spune în prefață la *Arta prozatorilor români* și în studiile teoretice ulterioare. Afirmațiile repetate ale lui Tudor Vianu că stilistica (sa!) este o încercare de sinteză între istoria și critica literară, pe de-o parte, și analiza lingvistică a operei, pe de altă parte, au părut adesea, în epocă, fie șocante, fie de oportunitate; dimpotrivă, astăzi, ele sînt teoretic perfect justificate și exacte.

Stilistica lui Tudor Vianu este deci, într-adevăr, un limbaj critic, în sensul că sintaxa logică a acestui limbaj este cea obișnuită a oricărui metadiscurs, a oricărei critici literare, și numai lexicul limbajului este special. Cu alte argumente decît criticul impresionist, Tudor Vianu utilizează aceeași argumentație: intuiția și cultura îl ajută să evalueze și să clasifice opera sau autorul studiat. Așa se explică, credem noi, perfecta integrare a stilisticii în opera generală a lui Tudor Vianu. Faptul că multe studii ale sale au un caracter sintetic atît de net încît editorul poate hotărî cu dificultate dacă ele aparțin „stilisticii" ori „istoriei literare", se datorește tocmai faptului că demersul critic al lui Tudor Vianu *nu* diferă fundamental în cele două sectoare ale operei sale. Exemplul utilizat de noi aparține *Artei prozatorilor români* și e drept că, în studiile sale ulterioare, Tudor Vianu a accentuat caracterul de analiză lingvistică exhaustivă a operei, dar, în ciuda acestor deosebiri, modul fundamental de abordare al lui Odobescu ori Eminescu, în acest volum și în studiile respective de mai tîrziu, nu ni se pare diferit. După părerea noastră, Tudor Vianu a creat în critica literară română un *limbaj critic personal*, care, prin coerența, consecvența și eficacitatea sa, este comparabil cu limbajele critice „consacrate" ale lui Lovinescu și Călinescu. Ceea ce nu micșorează cu nimic, evident, caracterul de știință autonomă a stilisticii lui T. Vianu.

Am discutat, la început, sursele și modul de constituire al stilisticii lui T. Vianu. Cum am putea-o însă evalua pe aceasta în contextul evoluției stilisticii mondiale?

Dintre numeroasele încercări de clasificare a teoriilor stilistice, aș aminti două. Louis Milic[1] distinge dualismul retoric, care acceptă autonomia formelor de stil, de monismul psihologic, care identifică stilul cu omul, și de monismul estetic, care identifică forma și conținutul. Donald Freeman[2] distinge conceptul de stil ca deviere de la normă, de conceptul de stil ca o convergență a unor caracteristici ale textului și de conceptul de stil ca utilizare particulară a unei combinatorii generale. Din cele discutate pînă acum, credem că stilistica lui T. Vianu s-ar putea încadra mai curînd în tipul al doilea al ambelor clasificări, pentru că ea urmărește modul în care autorul se revelă pe sine în valorile stilistice ale operei și modul în care acestea se organizează convergent. Asemenea încadrare a lui T. Vianu explică și „absențele" teoretice ale operei sale. Interesat de fenomenul stilistic individual, T. Vianu s-a preocupat mai puțin de stilurile limbii comune și de normele ori codurile acesteia, în raport cu care indivizii ar putea fi evaluați mai bine. Mai mult însă, acest dezinteres a provocat, datorită enormei influențe a lui Vianu, o anumită confuzie în strategia generală a stilisticii românești mai noi: majoritatea studiilor stilistice, mai ales pentru secolul al XIX-lea, observă cutare trăsătură stilistică la cutare autor fără să se întrebe dacă ea apare cumva și la alt autor contemporan și dacă ea aparține sau nu, cutărui cod stilistic supraindividual. Mai departe, deși *Arta prozatorilor români* ca și alte studii, se ocupă de evoluția unor *forme artistice*, acestea n-au fost organizate de Vianu în sisteme, ca tot atîtea gramatici ale posibilului, din care opțiunea individului ar ac-

---

[1] L. Milic, *Theories of style and their implications for the teaching of composition*. In *Contemporary Essays on Style*, Glen A. Love, M. Payne editors, Glenview, Scott, Foresman & Co., 1969, p. 17.

[2] D. Freeman, *Lingvistic approaches to literature*, în *Lingvistics and literary style*, D. Freeman editor, New York, Holt Rinehart and Winston, 1970, p. 4.

tualiza formele semnificative pentru el. Aceşte omisiuni, şi altele ce se pot eventual descoperi, nu îşi capătă sensul decît dacă le interpretăm ca semne ale unei filozofii a limbajului pe care stilistica lui Vianu o presupune. Cercetătorului trebuie să i se ceară, spunea Spitzer, „să lucreze de la suprafaţa operei la centrul ei de viaţă interioară" şi să grupeze detaliile operei pentru „a le integra într-un principiu creator care a fost poate prezent în sufletul artistului" [1]; de unde reconstituirea unei *mens Philippina* din opera lui Charle-Louis Philipe şi a unei *mens gallica*", care o reflectă pe prima. În ciuda diferenţelor adesea remarcate între Spitzer şi Vianu, aceste opinii sînt valabile şi pentru savantul român, în sensul că stilistica sa este de asemenea *psihologică,* concepînd opera ca o transparenţă prin care se poate zări personalitatea (sufletul etc.) autorului ei, scopul ultim al efortului de cercetare. În al doilea rînd, orice stilistică presupune o gramatică. R. Ohmann observa că „un stil este utilizarea particulară a limbii şi este greu de văzut cum poate fi înţeleasă utilizarea unui sistem dacă sistemul însuşi nu a fost mai întîi descris". [2] Vianu a fost întotdeauna interesat de limbaj ca expresivitate, dar aceasta din urmă poate fi înţeleasă numai ca un sistem de opţiuni în cadrul unei combinatorii, a unui sistem de reguli dat, fapt rămas neclarificat în teoria sa. Cu alte cuvinte, *stilistica lui T. Vianu este alimentată de psihologism şi de estetism, sprijinite pe o gramatică tradiţională.* Neajunsurile teoretice ale acestor trei demersuri sînt deci, inevitabil, şi neajunsurile stilisticii sale.

Caracterul psihologizant al stilisticii sale este tocmai factorul care explică poosibilitatea acesteia de-a deveni un limbaj critic, adică de a conduce argumentaţia tehnică spre o concluzie care este o judecată de valoare globală. Neraportate la „agent", cum spune Vianu, procedeele artistice studiate nu mai pot fi evaluate, ci doar descrise. Cercetătorul nu face atunci decît să constate un

---

[1] *Lingvistics and literary style,* p. 29.

[2] R. Ohmann, *Generative Grammars and the Concept of Style,* în *Contemporary essays on style,* p. 135.

fenomen care este considerat a semnifica prin el însuși, nu prin raportare la altceva. Această „autonomie" a formelor, a obiectului de studiu, aparține celorlalte direcții amintite mai sus și avantajul acestei perspective este acela că ea permite „științifizarea" stilisticii, deschizînd-o spre semiotică și filozofia limbajului; o atare depășire a psihologismului este dealtfel azi generală în științele umane. Pentru T. Vianu și pentru întreaga direcție stilistică în care el este inclus, psihologismul și estetismul presupun o altă decizie epistemologică: semnificația unei forme se află nu în ea însăși ci în raportul ei cu agentul creator. Stilistica aceasta, să-i zicem tradițională, pune accentul pe pragmatica actului de comunicație (deci pe *utilizarea* formelor de către un agent), în timp ce stilistica mai nouă, să-i zicem poetica structurală și cea transformațională, pun accentul pe sintaxa actului de comunicație (organizarea, structura, generarea formelor). Dar, evident, aceasta din urmă nu poate deveni un limbaj critic, cel puțin în sensul în care sintagma „limbaj critic" este luată în mod obișnuit: ea nu mai conduce la evaluarea agentului producător; în schimb însă, conceptele științifice rămase vagi în stilistica tradițională pot fi acum mult clarificate.

În ultimă instanță, T Vianu poate fi și trebuie plasat în rîndul unor stilisticieni pentru care stilistica mai face parte integrantă dintr-un ansamblu de științe umane, *recte* filologice, încă netransformat de „revoluția structurală", dar clătinîndu-se deja sub primele puseuri. Analiza limbajului poetic s-a oprit, pentru aceștia, la nivelul atins în perioada interbelică de școala franceză sub numele de *explication de texte* și de cea anglo-americană sub numele de *close reading*, adică analiza textului însuși, bazată pe o gramatică tradițională și integrată apoi unei perspective istorice și critice cuprinzătoare. *New-criticism*-ul a impus această metodă în S.U.A., *practical criticism* în Anglia; stilisticieni ca Dámaso Alonso, Hatzfeld, Terracini, Marouzeau, Bally etc., în țările latine. Nu voi cita pe R. Wellek, foarte cunoscut în acest sens, ci pe Roger Fowler, pentru care cercetarea cuprinde obligatoriu trei demersuri succesive: descriptiv (lingvistic), stilistic (relevanța unor procedee în diferite contexte comparative),

critic. (evaluare). „Analiza verbală, deși vitală, este numai o parte a criticii... Într-o critică evaluativă și interpretativă, analiza verbală are un rol fundamental totuși, dacă acceptăm faptul că semnificația totală a unui text înseamnă ceva mai mult decît suma sensurilor sale formale și referențiale și, poate, în ultimă instanță este inanalizabilă cu mijloace obiective, critica trebuie să utilizeze toate ajutoarele care i se oferă: analiza verbală este numai cel mai important printre multe altele." [1]

Semnificativ este că mai mulți membri ai acestei orientări în stilistică s-au apropiat într-un fel sau altul de un demers structural (Mukařovský, D. Alonso, Ullmann etc.); la fel, cum am văzut, Tudor Vianu. Locul savantului român s-ar afla astfel, în concluzie, pe ultima treaptă a unui fenomen științific european: stilistica interbelică, intrată, în preajma și după cel de-al doilea război mondial, într-o fază de transformare care avea să ducă, în anii '50 și '60, la topirea demersului ei „propriu-zis" și la generalizarea demersului poeticii moderne.

Și care este, atunci, locul stilisticii lui Tudor Vianu în critica și, mai mult, în cultura română?

În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu a inserat pe Titu Maiorescu, Odobescu sau I. Petrovici, în capitole, respectiv serii și familii, diferite, dar ei pot intra și într-o aceeași filiație, a eruditului de formulă clasică, olimpian contemplator al lumii care se agită inutil în jur, opunînd haosului, real sau aparent, ordinea clară a spiritului, raționalist de o încredere parcă naivă în posibilitățile omului, de fapt menținînd intangibil un ideal de perfecțiune prin gestul mereu reluat al ameliorării, un scriitor vibrînd poate mai mult la foșnetul paginii manuscrisului rar, decît la evenimentul real evocat acolo, omul sensibil, delicat, rezervat, cu o distincție secretă, puțin trist prin relativismul numeroaselor experiențe de cultură, dar savant laborios, cu o pasiune mereu tînără a detaliului ca și a sintezei, a descoperirii, a construcției. Încercasem să evoc tipul Odobescu-Maiorescu-Petrovici. Nu l-am descris însă mai

[1] R. Fowler, *Lingvistics, stylistics, criticism* în *Contemporary essays on style*, p. 174.

curînd pe Tudor Vianu ? Profesorului Tudor Vianu îi plăcea să se considere ultimul savant enciclopedic, renascentist în fervoarea și proiectele sale de muncă, ușor alarmat de specializarea extremă a timpurilor moderne. Dar poate el a fost, mai curînd, un umanist introducînd precizia scientistă în lucrările sale, nu ca o concesie invaziei tehnice, ci ca un sacrificiu în fața zeului antic al Ordinii și Rigorii spiritului uman...

SORIN ALEXANDRESCU

INDICE DE NUME *

A

Adam, Ioan : 174—175, 183, 184, 187
Agîrbiceanu, Ion : 273, 307
Alecsandri, Vasile : 46, 53, 57, 58—64, 67, 68, 71, 72, 84, 96, 123, 133, 134, 184, 238, 304, 352, 360, 388, 407, 419—423, 436, 437, 447, 452, 502, 534, 535, 538, 539, 616
Alexandrescu, Grigore : 58—64, 184, 447
Alexandru Iliaș, domn al Moldovei : 345
Alonso, Dámaso : 644, 668, 669
Aman, Theodor : 349
Amyot, Jacques : 575
Anghel, Dimitrie : 206, 212—218, 219, 225, 226, 235, 245, 249, 257
Apol inaire, Guillaume (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitsky) : 473, 474
Ardeleanu, Carol : 307
Arghezi, Tudor : 204, 206, 212, 219, 224—234, 235, 242, 258, 259, 279, 280, 284, 297, 311, 325, 452, 529, 532, 543—548, 562, 622, 634, 656, 661, 663
Aristotel : 593, 595, 620, 642, 649
Aristoxenos : 649

* Alcătuit de Nadia Lovinescu.

Aron Tiranul, domn al Moldovei : 25, 345, 352
Auerbach, Erich : 644

B

Baiculescu, George : 44
Bally, Charles : 642, 645, 647, 661, 668
Balmuş, Constantin : 620
Balzac, Honoré de : 24, 272, 314, 474, 578, 584
Balzac, Jean-Louis Guez de : 17
Barbey d'Aurevilly, Jules : 302
Barrès, Maurice : 188—192, 219
Bart, Jean (Eugeniu P. Botez) : 272, 307
Bassarabescu, Ion A. : 206, 235, 241—243, 248, 251
Báthory, Andrei : 348, 349, 353
Báthory, Sigismund : 22, 24, 25, 342, 345, 351, 353, 354
Baudelaire, Charles : 386, 471, 473—475
Bălcescu, Nicolae : 15, 20—27, 29, 30, 32, 35, 36, 58, 125, 129, 211, 333—338, 339—358, 360, 370, 371, 374, 392, 447, 549, 631, 632, 656, 657, 661, 662
Bergson, Henri : 325, 326, 641
Bezdechi, Ştefan : 124
Bitaubé, Paul Jérémie : 592
Blaga, Lucian : 252, 264—266, 644, 646—648
Blake, William : 83
Blaramberg, Nicolae : 80
Bloomfield, Leonard : 646
Bloy, Léon : 231
Boccaccio, Giovanni : 589
Bogrea, Vasile : 136, 255
Bogza, Geo : 559—572, 634, 661, 663
Boileau-Despréaux, Nicolas : 260, 593, 599, 642
Bolintineanu, Dimitrie : 71—74, 401, 402, 419—422, 427, 436, 437, 447, 452, 519
Bonald, Louis Gabriel Ambroise de : 598
Borgia, Cesare : 118, 599
Bosch, Hieronymus : 292
Botev, Hristo : 481
Botez, Demostene : 307
Bourget, Paul : 309

Boutière, Jean : 93, 94
Brăescu, Gheorghe : 235, 246—247, 251, 310
Brătescu-Voinești, I. Al. : 160, 161, 168—173, 174, 178, 235, 269
Brătianu, Giorgio : 76, 80
Bucuța, Emanoil : 307, 312—313
Budé, Guillaume : 575
Buffon, Georges-Louis Leclerc, de : 643
Bühler, Karl : 395
Bulgăr, Gheorghe : 633

C

Caligula, Caius Caesar : 354
Canova, Antonio : 606
Caracalla, Marcus Aurelius Antoninus : 354
Caracostea, Dumitru : 170, 220, 643
Caragea, Ioan, domn al Țării Românești : 45
Caragiale, Ion Luca : 103—116, 155, 160, 161, 170, 172, 233—236, 242, 244, 245, 247, 253, 254, 259, 275, 278, 301, 309, 320, 485, 495—500, 501—526, 533, 534, 606, 633, 661, 664
Caragiale, Mateiu Ion : 268, 291, 301—306
Caraiman Pașa : 27, 336
Cardaș, Gheorghe : 161
Carol al IX-lea, rege al Franței : 118
Carol cel Mare, rege al francilor : 577
Carol Quintul, rege al Spaniei : 117
Carp, Petre P. : 255
Cătargi, Barbu : 127
Catargi, Lascăr : 81
Cazaban, Alexandru : 235, 245—247, 251, 310
Cazacu,Boris : 635
Călinescu, George : 93, 94, 307, 662, 663, 665
Cehov, Anton Pavlovici : 272, 607—611, 634
Cerna, Panait : 550, 551
Cervantès Saavédra, Miguel de : 578, 589
Cezar (Caius Iulius Caesar) : 353, 354
Chateaubriand, François René de : 63, 68, 72, 135
Chendi, Ilarie : 252, 257

Chevalier, Michel : 54
Cicero, Marcus Tullius : 76
Cioculescu, Şerban : 188, 527, 630, 633
Cîrlova, Vasile : 353
Claudel, Paul : 473, 474
Codru-Drăguşanu, Ion : 65—70, 71, 267
Combe, Georges : 118
Commodus, Lucius Marcus Aelius Antoninus Aurelius : 354
Coresi, diaconul : 344
Corneille, Pierre : 395, 472, 474, 593, 594
Cornescu, Constantin C. : 388, 391
Costin, Miron : 344
Coşbuc, George : 452, 478, 533, 534, 538
Courteline, Georges (Georges Moinaux) : 247
Crainic, Nichifor : 252, 260—264
Creangă, Ion : 48, 49, 91—98, 99, 100, 102, 103, 112, 120, 143, 144, 155, 170, 201, 233—237, 240, 262, 365, 386, 497, 500, 502, 503, 533, 534, 538, 590, 627, 664.

D

D'Annunzio, Gabriele : 449
Dante Alighieri : 387, 551
Daremberg, Charles : 268
Daudet, Léon : 231
David : 28, 30
Davidescu, Nicolae : 210, 291—292, 307
Delavrancea, Barbu (Barbu Ştefănescu) : 143—151, 152—155, 160, 161, 168—170, 174, 184, 205—207, 255, 269, 282, 308, 313, 325, 533, 534, 538
Demetrescu, Anghel : 126—128, 304, 644
Demetrios : 620
Demetrius, Vasile : 307
Densusianu, Ovid : 144, 206, 550, 643, 647, 653
Depărăţeanu, Alexandru : 152
Diamant, Teodor : 53, 54
Dickens, Charles : 578
Diderot, Denis : 386
Dio Chrysostomos : 619

Dolet, Étienne : 575
Dostoievski, Fiodor Mihailovici : 641
Dragomirescu, Iuliu : 118
Dragomirescu, Mihail : 550, 629, 649, 652
Duca, Gheorghe, domn al Moldovei : 343
Du Cange, Charles du Fresne : 268
Dumitrescu-Iași, Constantin : 255
Dunăreanu, Nicolaie : 174, 184—185

E

Eftimiu, Victor : 307
Eliade, Mircea : 88, 119, 307, 328
Eminescu, Mihai : 83—90, 98, 121, 143, 145, 168, 187, 192, 193, 197, 262, 263, 342, 394—397, 398—448, 449—454, 455—468, 469, 475—480, 481—483, 484—494, 533—535, 538, 539, 542, 550, 551, 619, 622, 627, 632, 633, 644, 655, 661, 665
Engels, Friedrich : 598
Essenin, Serghei Aleksandrovici : 615—618
Estienne, familie din Renaștere : 575
Euripide : 249
Evnina, E. M. : 577, 578

F

Ferhad Pașa : 343
Fernandez, Ramon : 41
Filimon, Nicolaie : 44—51, 52, 56, 58, 66, 67, 103, 143, 184, 203, 235, 239, 273, 308, 382, 501, 629
Filip al II-lea, rege al Spaniei : 24, 117, 267
Filipescu, Nicolaie : 131, 132
Flaubert, Gustave : 31, 33, 40, 42, 62, 96, 314, 578
Fourier, Charles : 54
Fowler Roger : 668, 669
France, Anatole (Anatole François Thibault) : 94, 122, 182, 201, 202, 250, 621
Freeman, Donald : 666
Fromentin, Eugène : 386

G

Galaction, Gala : 212, 219—223, 269, 284, 285, 325
Gane, Nicolaie : 541
George, Stelian : 626
Gérando, Attila de : 350
Gherea (Dobrogeanu-Gherea), Constantin : 163
Gheţie, Ion : 633
Ghiacioiu, Victoria : 36
Ghica, Dimitrie : 81
Ghica, Ion : 46, 52—57, 81, 143, 235, 308, 502
Ghica, Pantazi : 75, 76
Ghica, Tache : 54
Gîrleanu, Emil : 174, 178—184, 187, 256, 270
Gluck, Christoph Willibald : 306
Gobineau, Joseph Arthur de : 304, 305
Goethe, Johann Wolfgang von : 104, 260, 436, 481, 550, 621
Goga, Octavian : 252—255
Gorki, Maxim (Aleksei Maksimovici Peşkov) : 607, 608
Goya y Lucientes, Francisco José de : 148, 190
Graur, Alexandru : 632
Greco (El Greco) (Domenikos Theotokopulos) : 190
Gröber, Gustav : 619
Groos, Karl : 42
Gruber, Eduard : 643
Guicciardini, Francesco : 599
Guiraud, Pierre : 469, 470—477, 480, 633, 660
Guţu, Valeria : 350
Guyau, Jean-Marie : 31, 141, 164, 551

H

Haeckel, Ernst : 178
Haneş, Petre V. : 28, 72, 643
Haret, Spiru C. : 132, 133
Hasan Paşa : 26, 27, 336, 337, 352
Hasdeu, Bogdan Petriceicu : 117—119, 250, 333, 642
Hatzfeld, Helmut : 644, 668

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich : 598
Heliade-Rădulescu, Ion : 7, 15—19, 20, 23, 28, 29, 35, 76, 81, 119, 131, 251, 371, 373, 374, 459, 662
Hesiod : 597
Hogaș, Calistrat : 10, 235—241, 251, 268, 663, 664
Homer : 40, 180, 261, 353, 470, 592
Horațiu (Quintus Horatius Flaccus) : 391, 593
Horia (Vasile Ursu Nicola) : 344
Hugo, Victor-Marie : 104, 474, 504, 518, 519, 550, 591—600, 634, 657
Hyelmslev, Louis : 646

I

Iancu, Victor : 625, 627
Ibrăileanu, Garabet : 172, 188, 643, 647
Ieremia, profetul : 28
Ieremia Movilă, domn al Moldovei : 351
Ingarden, Roman Witold : 658
Ioan Hrisostom : 619
Ionescu, Tache (Dumitru) : 127, 255
Iordan, Iorgu : 647, 653, 661, 664
Iorga, Nicolaie : 65, 96, 129—142, 144, 233, 255, 261, 303, 304, 629
Iosif, Ștefan Octavian : 252, 257, 527—532, 633
Ispirescu, Petre : 145, 365, 388, 564
Istrătescu, Alexandrina : 543
Iuvenal (Decimus Iunius Iuvenalis) : 391

J

Joyce, James : 641

K

Kant, Immanuel : 260, 326
Király, Albert : 26, 27, 336, 337, 352, 353
Klinger, Max : 261

Kogălniceanu, Mihail : 127, 392, 447, 642
Kretschmer, Paul : 395

L

La Boétie, Étienne de : 575
La Bruyère, Jean de : 258
Lafayette, Marie Madeleine Pioche de la Vergne de : 324
La Fontaine, Jean de : 589
Laforgue, Jules : 294
Lamartine, Alphonse de : 519, 621
Lamennais, Félicité Robert de : 28
La Ramée, Pierre de : 575
La Rochefoucauld, François de : 78
Laurian, August Treboniu : 361, 583, 642
Lavater, Johann Kaspar : 118
Lenin, Vladimir Ilici : 603
Lesage, Alain René : 37, 66
Lesnea, George : 615
Lessing, Gotthold Ephraim : 180, 621
L'Hospital, Michel de : 575
Licinius Stolon, Caius : 620
Lovinescu, Eugen : 45, 220, 252, 255—258, 290, 307, 528, 625, 665
Lucaciu, Vasile : 253

M

Macedonski, Alexandru : 158, 180, 203—209, 212—214, 219, 225, 226, 228, 241, 242, 284, 285, 295, 313, 525
Maeterlinck, Maurice : 300
Mahomed al III-lea, sultan al imperiului otoman : 25, 351, 353
Maiakovski, Vladimir Vladimirovici : 615
Maiorescu, Titu : 16, 75—82, 89, 98, 103, 118, 126, 127, 142, 154, 254, 361, 627, 669
Malherbe, François de : 260
Mallarmé, Stéphane : 473, 474
Maniu, Adrian : 291, 293—296, 304, 554

Mann, Thomas : 201
Marat, Jean-Paul : 354
Marcu, Alexandru : 60, 61
Marghiloman, Alexandru : 255
Marouzeau, Jules : 642, 668
Marțial (Marcus Valerius Martialis) : 395
Marx, Karl : 598
Massim, C. Ioan : 361, 583
Matei Basarab, domn al Țării Românești : 383
Maupassant, Guy de : 177, 272
Mauthner, Fritz : 621
Mavros, Nicolae : 130
Medici, Caterina de : 118
Melba, Nellie (Helene Porter Armstrong Mitchell) : 136
Merimée, Prosper : 578
Metternich, Klemens Lothar Wenzel von : 68
Meyerbeer, Giacomo : 64
Meyer-Lübke, Wilhelm : 268
Michelangelo Buonaroti : 578
Michelet, Jules : 474, 580
Mickiewicz, Adam : 449, 481
Mihai Viteazul, domn al Țării Românești : 22, 24, 26, 27, 29, 335—338, 345—349, 352—354, 357
Mihăescu, Gib : 149, 307, 316—321
Mihnea cel Rău, domn al Țării Românești : 122, 381, 382
Mihnea Turcitul, domn al Țării Românești : 26, 27, 336, 337, 352
Milic, Louis : 666
Milton, John : 551
Minulescu, Ion : 291, 300—301
Mirea, George Demetrescu : 349
Moldovanu, Corneliu : 307
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) : 583, 594
Montaigne, Michel Eyquem de : 94
Mukařovský, Jan : 669
Munteanu, Bazil : 94
Murad al II-lea, sultan al imperiului otoman : 23, 346
Murad al III-lea, sultan al imperiului otoman : 23, 345, 351
Murărașu, Dumitru : 84
Murnu, George : 651

Mustafa Paşa : 335
Muste, Nicolaie : 343

N

Nanu, Dimitrie : 257, 550
Neculce, Ion : 343, 538
Negruzzi, Costache : 35—43, 44, 46, 52, 55, 57, 58, 81, 98, 103, 121, 143, 150, 152, 156, 184, 203, 211, 235, 238—240, 308, 360, 361, 447, 452, 495, 496, 499, 502, 541
Negruzzi, Iacob : 160
Negruzzi, Leon : 80
Negulescu, Petre P. : 643
Nero, Lucius Domitius Ahenobarbus : 354
Newton, Isaac : 551
Nietzsche, Friedrich : 305, 647, 648, 651
Nisard, Jean-Marie-Napoléon Désiré : 268
Nivelle de la Chaussée, Pierre Claude : 594
Novicov, Mihai : 635
Nyrop, Kristoffer : 268

O

Odobescu, Alexandru : 46, 74, 120—125, 127, 145, 184, 224, 238, 240, 268, 304, 335, 349, 359—393, 541, 583, 629, 632, 652, 659, 661—663, 665, 669
Ohmann, R. : 667
Onciu, Constantin : 65
Onu, Liviu : 635

P

Palissy, Bernard : 575
Panu, Gheorghe : 81
Papadat-Bengescu, Hortensia : 281—290, 308, 321

Papadima, Ovidiu : 127
Papastate, C. D. : 627
Paré, Ambroise : 575
Pater, Walter Horatio : 386
Pavelescu, Cincinat : 257
Pătraşcu cel Bun, domn al Ţării Româneşti : 346, 349
Pătrăşcanu, D. D. : 235, 241, 244, 245, 249, 251, 310
Pârvan, Vasile : 33
Perpessicius (Dimitrie S. Panaitescu) : 252, 268, 302, 304, 398, 438, 478, 479, 485, 628, 629
Pericle : 127
Petică, Ştefan : 210—211, 212, 213
Petőfi Sándor : 449, 481
Petrescu, Camil : 149, 307, 321—328, 622, 651
Petrescu, Cezar : 307, 313—316, 616
Petrovici, Ion : 252, 254—255, 669
Philippe, Charles-Louis : 667
Picot, Auguste Émile : 130
Pillat, Ion : 312, 554, 555, 557
Pippidi, Dionisie : 642
Pisistrate : 127
Poe, Edgar Allan : 131
Poenaru, Petrache : 66
Pompei (Pompeius Gneius) : 353
Popa, Victor Ion : 307
Popescu, Spiridon : 272
Popovici, Dumitru : 17, 662
Poussin, Nicolas : 191
Protopopescu, Dragoş : 644
Proudhon, Pierre Joseph : 140
Proust, Marcel : 288, 307, 328, 641
Pulci, Luigi : 576, 577
Pumnul, Aron : 360, 440
Puşcariu, Sextil : 644
Puşkin, Aleksandr Sergheevici : 449, 481

Q

Quinet, Edgar : 28
Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus) : 76, 80

R

Rabelais, François : 93, 94, 122, 575—590, 634, 657, 661
Racine, Jean : 449, 474, 594, 609
Rákóczi, Gheorghe al II-lea, principe al Transilvaniei : 343
Ralea, Mihai : 190, 252, 266—267
Rameau, Jean Philippe : 306
Rădulescu-Niger, Nicolae : 616
Rebreanu, Liviu : 158, 187, 247, 269—280, 281, 289, 307—309, 316, 317, 321, 325
Renard, Jules : 183
Richard, I. A : 645
Rimbaud, Arthur : 472—474
Rosetti, Constantin A : 512
Rousseau, Jean-Jacques : 68
Rudolf al II-lea, împărat al Austriei : 23, 345, 347, 353
Ruskin, John : 386
Russo, Alecu : 15, 19, 28—34, 35, 37, 58, 360, 361, 549
Rusu, Andrei : 21, 23, 25
Rusu, Liviu : 646, 650
Ruysdaël *sau* Ruisdael, Jacob-Isaac van : 301

S

Sadoveanu, Mihail : 174, 177, 184, 186—202, 207, 233, 235, 269, 270, 309, 426, 452, 533—542, 555, 616, 633, 634
Saglio, Edmond : 268
Saint-Évremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis, de : 596
Salustiu (Caius Sallustius Crispus) : 354
Sandu-Aldea, Constantin : 174—178, 184, 186, 270
Sapir, Edward : 646
Sarraute, Nathalie : 641
Saussure, Ferdinand de : 642, 646
Schelling, Friedrich Wilhelm : 265
Schiller, Johann Christoph Friedrich von : 395, 519, 621
Schlegel, Friedrich von : 551
Scurtu, Ion : 485
Shakespeare, William : 40, 56, 104, 115, 118, 305, 578, 585, 589, 593, 594, 621

Shelley, Percy Bysshe : 647
Sinan Paşa : 22, 25—27, 29, 335—338, 351—353
Slavici, Ioan : 99—102, 143, 144, 534, 538, 627
Socec, Ioan : 391
Sosius : 391
Southey, Robert : 528
Spengler, Oswald : 644, 647, 648
Spitzer, Leo : 641, 644, 645, 650, 655, 667
Stanca Doamna : 22, 348
Stancu, Zaharia : 615
Stendhal (Henri Beyle) : 324, 578
Stere, Constantin : 94
Streinu, Vladimir : 93, 238, 633
Sully Prudhomme (René François-Armand Prudhomme) : 31
Sturdza, Dimitrie A. : 513
Swift, Jonathan : 251

Ş

Şăineanu, Lazăr : 579, 590
Şerban, Geo : 21, 23, 25, 31, 46, 190, 226, 271
Ştefan Răzvan, domn al Moldovei : 351, 352
Şuteu, Flora : 633

T

Tacit (Publius Cornelius Tacitus) : 354, 356, 599
Tailhade, Laurent : 231
Taine, Hippolyte : 256, 311
Teodoreanu, Alexandru O. : 235, 249—250
Teodoreanu, Ionel : 183, 307—313, 325
Teofrast : 258, 620
Terracini, Benvenuto : 668
Tertulian, Nicolae : 635
Theodorescu, Dem. : 307
Theodorian, Caton : 257
Tiberiu (Tiberius Claudius Nero) : 354
Tiktin, Heimann (Hariton) : 616

Titus Livius : 354
Tolstoi, Lev Nikolaevici : 272, 314, 550, 584, 601—606, 634, 657, 661
Topîrceanu, George : 235, 249, 616
Toroutiu, Ilie : 161
Toulouse-Lautrec, Henri de : 301

U

Ullmann, Stephen : 669
Ureche, Grigore : 342, 344
Urfé, Honoré d' : 60

V

Valéry, Paul 225, 473—475
Van Brouwer. Adriaan : 301
Van der Beke, G. E. : 470, 471
Van der Faes, Pieter : 301
Van der Hough *sau* Hooge, Pieter : 301
Van Dyck, Anthonis : 301
Vaugelas, Claude Favre de : 260
Văcărescu, Ienăchiță : 383
Velásquez *sau* Velázquez, Diego de Silva : 190
Veronese (Paolo Caliari) : 210
Vianu, Tudor : 625—633, 635, 639—670
Vinea, Ion (Ion Iovanaki) : 291, 296—299, 325
Virgiliu (Publius Vergilius Maro) : 326
Vitellius, Aulus : 599
Vlad Țepeș, domn al Țării Românești : 118, 119
Vlahuță, Alexandru : 131, 132, 160—167, 168, 184, 186, 253, 455, 456, 533, 534, 538, 549, 616
Vlaicu, Aurel : 253, 254
Voiculescu, Vasile : 549—558, 634
Volney, Constantin François de Chasseboeuf de : 72
Voltaire (François Marie Arouet) : 251, 260
Vossler, Karl : 641, 644

W

Wagner, Richard : 263
Walzel, Oskar : 641, 645, 646, 648, 649
Warren, Austin : 658
Wellek, René : 645, 658, 668
Winckelmann, Johann Joachim : 386
Wölfflin, Heinrich von : 644, 645
Wouwerman, Philips : 386

Z

Zamfirescu, Duiliu : 152—159, 160, 161, 168—170, 174 175, 184, 186, 269, 272, 278, 282, 307, 308, 325, 533, 534
Zamfirescu, George Mihail : 307
Zamfirescu-Rarincescu, Mariana : 152
Zarifopol, Paul : 78, 104, 252, 258—260
Zola, Émile : 187, 260, 272

CUPRINS

ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

Prefaţa autorului la ediţia I 7

I. *Scriitorii retorici*

I. Heliade-Rădulescu 15
N. Bălcescu 20
Alecu Russo 28

II. *Începuturile realismului*

C. Negruzzi 35
N. Filimon 44
I. Ghica 52

III. *Călătorii romantici*

Gr. Alexandrescu şi V. Alecsandri . . . 58
I. Codru-Drăguşanu 65
D. Bolintineanu 71

IV. *Prozatorii „Junimii"*

Titu Maiorescu 75
M. Eminescu 83
I. Creangă 91
I. Slavici 99
I. L. Caragiale 103

V. *Scriitorii savanți*

B. P. Hasdeu 117
Al. Odobescu 120
Anghel Demetriescu 126
Nicolae Iorga 129

VI. *Realismul artistic și liric*

B. Delavrancea 143
Duiliu Zamfirescu 152
Al. Vlahuță 160
I. Al. Brătescu-Voinești 168
Semănătoriștii (C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanu) 174
M. Sadoveanu 186

VII. *Intelectualiști și esteți*

Alexandru Macedonski . . 203
Ștefan Petică 210
D. Anghel 212
Gala Galaction 219
Tudor Arghezi 224

VIII. *Ironiști și umoriști*

C. Hogaș, I. A. Bassarabescu, D. D. Pătrășcanu, Al. Cazaban, Gh. Brăescu, G. Topîrceanu, Al. O. Teodoreanu 235

IX. *Portretiști și eseiști*

O. Goga, I. Petrovici, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Nichifor Crainic, L. Blaga, M. Ralea, Perpessicius 252

X. Doi ctitori ai romanului nou

Liviu Rebreanu 269
H. Papadat-Bengescu 281

XI. *Fanteziștii*

N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Vinea, I. Minulescu, Mateiu I. Caragiale 291

XII. *Romancierii (Al treilea realism)*

Ionel Teodoreanu, Em. Bucuța, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu 307

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR ROMÂNI

Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu . . 333
Nicolae Bălcescu, artist al cuvîntului 339
Observații asupra limbii și stilului lui A. I. Odobescu . 359
Pseudo-imperativul la Eminescu 394
Epitetul eminescian 398
Dicționarul eminescian 449
Expresia negației în poezia lui Eminescu . . . 455
Statistica lexicală și o problemă a vocabularului eminescian 469
Dicționarul limbii poetice a lui Mihail Eminescu . . 481
Expresia juvenilului la Eminescu 484
Caragiale și limba realismului critic 495
Aspecte ale limbii și stilului lui I. L. Caragiale . . 501
Stil verbal la St. O. Iosif 527
Cîteva observații despre limba și arta literară a lui Mihail Sadoveanu 533
Sinonime, metafore și grefe metaforice la Tudor Arghezi 543
Alegorism [V. Voiculescu] 549
Observații asupra limbii și stilului lui Geo Bogza . 559

STUDII DESPRE STILUL SCRIITORILOR STRĂINI

Arta lui Rabelais 575
Arta lui Hugo 591
Despre construcția „Annei Karenina" de To'stoi . 601
Arta poetică a lui Cehov 607

ADDENDA

„Rîde pîn'la lacrimi clopoțelul" . 615
„Fagure de miere" 619

Note 623
Postfață. Concepția stilistică a lui Tudor Vianu . 637
Indice de nume 671

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar 24 IV 1975. Tiraj 3360 ex. Broşate 2795 ex.
Legate $^{1}/_{1}$ *565 ex. Coli ed. 37,06. Coli tipar 43,25*

Tiparul executat sub comanda
nr. 811 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
Bucureşti
Republica Socialistă România

Lei 36

Lei 36